MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ȘI ARTĂ

1/1970

Din cuprins :

Semicentenare clujene • Armonizarea cîntecului popular românesc • Dialoguri privind unele aspecte ale folclorului contemporan • Documente cu privire la viața muzicală de pe teritoriul României în Renaștere • Viața muzicală • Noi partituri • Cărți • Discuri • Prezențe românești peste hotare • Nouvelles musicales de Roumanie

12522.

SUMAR

SEMICENTENARE CLUJENE

Rodica Oana-Pop

50 de ani de la înființarea conservatorului „George Dima" 1

George Sbârcea

50 de ani de la înființarea OPEREI . 4

Sabin V. Drăgoi

Armonizarea cîntecului popular românesc (apărut sub îngrijirea lui Constantin Drăgoi) 7

O P I N I I

Dialoguri privind unele aspecte ale folclorului contemporan (de vorbă cu Gheorghe Ciobanu, Emilia Comișel, Tiberiu Alexandru). 10

★

Cristian Ghenea

Documente cu privire la viața muzicală de pe teritoriul României în Renaștere . 14

VIAȚA MUZICALĂ

J. V. Pandelescu

Aaron Copland la pupitrul orchestrei Radioteleviziunii. 20

Retrospectivă. 22

C. Răsvan

Formația camerală „Concertino" . . . 29

DIN ȚARA

Emil Dragea

„Michelangelo" de Alfred Mendelsohn la opera din Cluj 30

Gheorghe P. Angelescu

Concerte și recitaluri la Conservatorul bucureștean 30

Raluca Andreescu

Noi partituri 32

RECENZIE

Mira Ghișoiu

Metodica predării pianului de Gina Solomon 34

DISCURI

Petre Codreanu

Muzica românească pe disc 35

Liliana Constantinescu

Prezențe românești peste hotare . . 36

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

SILHOUETTES

Mihaela Drăgoi

Ioan D. Petrescu 39

Marțian Negrea. 42

Grigore Bărgăuanu

Dragoș Tănăsescu

Aspects inédits de l'activité d'interprète de Dinu Lipatti 45

traducere : Colette Ghimpețeanu

Din sumarele revistei MUZICA pe anul 1969 47

SOMMAIRE

CINQUANTENAIRES À CLUJ

Rodica Oană Pop

50 ans depuis la fondation du Conservatoire „George Dima" 1

George Sbârcea

50 ans depuis la fondation de l'Opéra . 4

Sabin V. Drăgoi

L'harmonisation de la chanson populaire roumaine (paru sous les soins de Constantin Drăgoi) 7

OPINIONS

Dialogues concernant cértains aspects du folklore contemporain. (en causant avec Gheorghe Ciobanu, Emilia Comișel, Tiberiu Alexandru) 10

★

Cristian Ghenea

Documents concernant la vie musicale sur le territoire de la Roumanie durant la Renaissance 14

LA VIE MUSICALE

J. V. Pandelescu

Aaron Copland au pupitre de l'orchestre de la Radiotélévision 20

Rétrospective 22

C. Răsvan

Le groupement de chambre „Concertino" 29

ACTUALITÉ MUSICALE DANS LE PAYS

Emil Dragea

„Michelangelo" d'Alfred Mendelsohn à l'Opéra de Cluj 30

Gheorghe P. Angelescu

Concerts et récitals au Conservatoire de Bucarest. 30

Raluca Andreescu

Nouvelles partitions 32

COMPTE RENDU

Mira Ghișoiu

La méthode d'enseignement du piano de Gina Solomon 34

DISQUES

Petre Codreanu

Disques de musique roumaine. . . . 35

Liliana Constantinescu

Présences roumaines à l'étranger . . 36

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE (Rédaction française : Colette Ghimpețeanu)

SILHOUETTES

Mihaela Drăgoi

I. D. Petrescu 39

Marțian Negrea 42

Grigore Bărgăuanu

Dragoș Tănăsescu

Aspects inédits de l'activité d'interprète de Dinu Lipatti 45

Parmi les sommaires de la revue MUZICA de l'année 1969 47

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ

Anul XX nr. 1 Ianuarie 1970

SEMICENTENARE CLUJENE

50 de ani de la înfiinţarea conservatorului „George Dima"

O privire retrospectivă a drumului străbătut de-a lungul jumătăţii de veac care s-a scurs din anul 1919 — cînd, prin Decretul nr. 5 din 17 septembrie, Consiliul Dirigent al Clujului hotărăşte înfiinţarea în acest oraş a „Conservatorului de muzică şi artă dramatică" — impune constatarea unui şir întreg de realizări. Dacă cea mai mare parte din ele se datoresc condiţiilor pe care azi Partidul şi Guvernul le-a creat dezvoltării învăţămîntului artistic, nu poate fi omis faptul că succesele actuale au la bază şi strădaniile unor muzicieni înaintaşi care au pus temeliile acestui lăcaş de învăţămînt, care şi-au consacrat, cu abnegaţie, talentul şi priceperea propăşirii şi promovării muzicii româneşti.

De-a lungul anilor, Conservatorul clujean s-a impus treptat ca un important centru al vieţii artistice din Transilvania şi din întreaga ţară, spre care au fost canalizate energiile unor valoroşi muzicieni şi artişti dramatici. Au activat astfel, ca dascăli sau conducători ai instituţiei, o seamă de personalităţi al căror nume a intrat de mult în patrimoniul artei româneşti. Este suficient să-i amintim pe compozitorii : George Dima, Augustin Bena, Marţian Negrea, Sabin Drăgoi, Mihail Andreescu-Skelletty, George Simonis, pe pianiştii : Ana Voileanu-Nicoară, Ecaterina Fotino, George Ciolac, Eliza Ciolan, Cornelia Deac, Ilie Sibianu, pe cîntăreţii : Lya Pop-Popovici, Dimitrie Popovici-Beyreuth, Ionel Crişan, pe violoniştii Romulus Cionca, Pavel Gheorghe, Eugen Cuteanu, pe dirijorii : Antonin Ciolan, Jean Bobescu, pe actorii : Zaharia Bârsan, Ştefan Braborescu, nume la care s-ar putea adăuga multe altele şi care au dat strălucire întregului nostru învăţămînt artistic.

Dacă în primele decenii ale existenţei sale, în activitatea Conservatorului de muzică clujean s-au rezolvat probleme legate îndeosebi de recrutarea celor mai valoroase cadre de specialitate, de organizare a formelor de muncă, de stabilire a disciplinelor de predare principale şi secundare, de achiziţionare a instrumentelor şi aprovizionare a bibliotecii, un accent deosebit s-a pus totodată şi pe formarea unor muzicieni temeinic pregătiţi. Iniţial, au funcţionat secţiile de „Teorie" — cu menirea de a pregăti viitori profesori de muzică pentru şcoli secundare — de „Compoziţie" şi „Interpretare". În 1931, odată cu apariţia legii pentru autonomia universitară (publicată în Monitorul oficial nr. 163 din 17 iulie) institutul este transformat în „Academie de muzică şi artă dramatică", cu următoarele secţii grupate pe specialităţi : 1) „Pedagogie", 2) „Compoziţie", 3) „Canto de concert şi de scenă", 4) „Instrumente", 5) „Dramă şi comedie", la care sînt admişi ca studenţi, numai cei ce beneficiază de diplomă de bacalaureat.

Acelaşi an marchează începutul intensificării activităţii concertistice, organizîndu-se producţii interne, festivaluri de fine de an, turnee. Răsfoind programele şi afişele vremii, rezultă că aceste manifestări au contribuit la creşterea dragostei faţă de muzică a marelui public. Piese corale — à cappella sau cu acompaniament — lucrări vocale, instrumentale şi orchestrale din repertoriul preclasic, clasic şi al şcolilor naţionale, spectacole de operă, sînt prezentate din ce în ce mai des de către studenţii Academiei, în programele respective fiind incluse şi creaţii ale unor compozitori români cum sînt : Kiriac, Vidu, Dima, Musicescu, Porumbescu, Bena. De un larg răsunet s-au bucurat concertele vocal-simfonice în care s-au interpretat oratoriile „Creaţiunea" de Haydn (în 1931) şi „Samson" de Haendel (în 1940).

În această perioadă în cadrul Academiei clujene s-au format generaţii întregi de prestigioşi muzicieni, dintre care îi amintim pe Sigismund Toduţa, Zeno Vancea, Max Eisicovits, Iuliu Mureşianu, Lucian Surlaşiu.

Actul istoric de la 23 August a însemnat o cotitură şi în viaţa culturală a ţării, implicit în activitatea Academiei de muzică şi artă dramatică din Cluj. În anii construcţiei socialiste s-au împlinit şi depăşit toate nobilele deziderate invederate de George Dima — cel dintîi director al Conservatorului — care în discursul său din 28 martie 1920 arătase, între altele, că „cea dintîi şcoală românească de muzică din părţile ardelene, Conservatorul din Cluj, trebuie să devină un adevărat focar al artei muzicale, care să atragă şcolari din toate ţinuturile româneşti precum atrage izvorul luminii floarea-soarelui".

Reforma învăţămîntului din 1948 a dus la transformarea Academiei în „Institutul român

12.522

de arte" în cadrul căruia, alături de alte facultăți, funcționa Facultatea de muzică cu secțiile „Teorie-compoziție" și „Interpretare vocal-instrumentală". În 1950 s-a constituit un Institut muzical independent, cu numele de Conservatorul „G. Dima", care a reunit facultățile de muzică de la „Institutul român de artă" și „Institutul maghiar de artă". Acesta din urmă reprezenta o continuare a vechiului „Conservator maghiar de muzică" ce fusese înființat în anul 1920 după succesive transformări ale „Societății muzicale" existente la Cluj încă din 1819.

Chiar din primele zile ale activității sale, Conservatorul „G. Dima", funcționînd cu limba de predare atît română cît și maghiară — expresie a politicii larg democratice a Partidului și Statului — a avut în vedere nu numai o înaltă pregătire artistică a tinerilor discipoli întrale muzicii indiferent de naționalitate, dar și o educație cetățenească în spiritul frăției și stimei reciproce dintre toți studenții.

Conservatorul „G. Dima" a dobîndit în anii socialismului un avînt fără precedent ilustrat atît prin realizări mereu mai mari pe tărîm didactic, artistic, științific și de creație, cît și prin creșterea considerabilă a numărului de studenți și cadre didactice, crearea de noi secții de specializare, înzestrarea bibliotecii și studioului acustic cu cele mai noi materiale de specialitate, achiziționarea de instrumente muzicale perfecționate, îmbunătățirea crescîndă a condițiilor de viață și de studiu a studenților și corpului profesoral.

Organizarea actuală pe profilul a două facultăți : „Compoziție-Muzicologie" și „Instrumente-Canto", fiecare din ele avînd mai multe secții, asigură studenților o temeinică pregătire de specialitate. Viitorii muzicieni ai țării primesc în anii de studiu o concepție științifică asupra societății și artei bazată pe filozofia și estetica marxist-leninistă.

Corpul didactic al Conservatorului clujean, cuprinzînd muzicieni cu o bogată și îndelungată experiență, precum și tinere cadre formate în anii regimului nostru, continuă cu succes munca predecesorilor lor, a celor care au pus bazele pedagogiei muzicale clujene.

Studenții Conservatorului „G. Dima", români, maghiari, germani sau de alte naționalități, plini de elanul și optimismul tinereții, învățînd cu stăruință pentru a-și însuși toate tainele artei sunetelor, se dovedesc demni de încrederea și dragostea cu care sînt înconjurați. Cadrele pe care Conservatorul clujean le-a format în anii socialismului s-au integrat în școlile și instituțiile muzicale locale sau din alte orașe ale patriei. Cele două Opere, Filarmonica de Stat, Liceul de muzică, filiala Uniunii Compozitorilor, beneficiază an de an de promoțiile succesive de profesori, interpreți și compozitori ai acestui institut.

Mulți dintre absolvenții Conservatorului „G. Dima" se numără astăzi printre muzicienii de frunte ai țării, maeștri și artiști emeriți, laureați ai Premiului de Stat sau ai altor premii și distincții, precum și printre cei care au fost premiați la diferite concursuri naționale și internaționale. Recentele succese obținute peste hotare de tinere cadre didactice cum sînt Ionel Pantea (Premiul I la Concursul internațional de interpretare muzicală de la Geneva, 1969), Kiss Ladislau (Premiul I la Concursul internațional de vioară de la Sion, 1969) și Alexandru Fărcaș (Premiul II la Concursul internațional de la Roubaix, 1969) se adaugă anterioarelor lor succese interpretative cît și premiilor sau distincțiilor obținute cu cîțiva ani în urmă de violonistul Ștefan Ruha, dirijorul Emil Simon, pianistul Gabriel Amiraș, oboistul Liviu Vîrcol sau studenții Tiberiu Szasz — pian și Andrei Agoston — vioară.

Munca de formare a slujitorilor artei muzicale românești și universale se îmbină în chip rodnic în cadrul Conservatorului „G. Dima" cu activitatea științifico-muzicologică și cea concertistică.

Dacă în trecut, activitatea de cercetare științifică a cadrelor didactice și studenților Conservatorului se afla abia într-un stadiu incipient, treptat ea s-a intensificat, spre a ajunge să înregistreze în ultimii ani o serie de realizări importante. Cea de a V-a sesiune științifică a cadrelor didactice din mai 1968 în care s-au susținut 42 de comunicări și sesiunea științifică a studenților din aprilie 1969 sînt demne de menționat atît prin nivelul expunerilor cît și prin acela al mijloacelor tehnico-ajutătoare ce au permis exemplificarea vizuală și auditivă a temelor abordate.

Numeroase volume, tratate, cursuri, monografii, manuale, studii elaborate de cadrele didactice ale Conservatorului dovedesc competența profesională a autorilor. Amintim, dintre lucrările publicate de Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor sau de Ministerul Învățămîntului : „Formele muzicale ale barocului" de Sigismund Toduță, „Polifonia vocală a Renașterii" de Max Eisicovits, „Teoria instrumentelor" de Wilhelm Demian, „Contribuții la istoria muzicii românești" de Romeo Ghircoiașiu, „Enescu în conștiința prezentului", de Cornel Țăranu, „Istoria muzicii universale" de Gheorghe Merișescu, „Metodica predării și studierii instrumentelor cu coarde" de George Jarosevici, Curs de „Folclor muzical" de colectivul Ioan R. Nicola, Traian Mîrza și Ileana Szenik, Curs de „Armonie" de colectivul Tudor Jarda, Celestin Cherebețiu și Erwin Junger, „Repertoriul pianistic" de Ecaterina Herțeg și Enea Borza, „Colecțiile de coruri preclasice, clasice și romantice" întocmite de Dorin Pop.

Cele patru volume de „Lucrări de muzicologie" editate sub egida Conservatorului clujean și însumînd 80 de lucrări științifice redactate de cadrele didactice s-au bucurat de elogioase aprecieri din partea criticilor de specialitate

din țară și de peste hotare. De menționat că cel de-al V-lea volum, cuprinzînd 14 noi lucrări, se află sub tipar. În aceeași ordine de idei, trebuie amintite așa-numitele „Colocvii muzicale" organizate de conducerea Conservatorului cu participarea cadrelor didactice de la școlile de muzică din localitate și din alte orașe, în specialitățile „Metodica predării muzicii", „Pian", „Vioară", în care se prezintă expuneri axate pe variatele probleme de conținut și interpretare pe care le reclamă disciplinele menționate, precum și Simpozionul „Educația muzicală în etapa de prenotație" care a avut loc în iunie 1969 și care are meritul de a fi pus în discuție problema educației muzicale a preșcolarilor în întreaga sa amploare și complexitate, cu participarea a numeroși factori interesați, de la educatoarele de grădiniță și pînă la cadrele universitare de specialitate.

Mulți dintre profesorii Conservatorului „G. Dima", unii dintre ei foști studenți ai acestui institut, s-au afirmat și pe tărîm componistic, creînd lucrări însuflețite de marile și nobilele sentimente ce sălășluiesc în inima omului contemporan, constructor al socialismului, în cele mai variate genuri muzicale, de la cîntecul coral, de masă și piese camerale, pînă la concert, simfonie, operă, operetă și formele ample vocal-simfonice : cantata și oratoriul. Lirismul vibrant, optimismul viguros, aspirațiile umaniste, ideile generoase exprimate fie prin modalități tradiționale, fie printr-un limbaj inovator, constituie cele mai importante atribute ale acestor creații.

Cîteva titluri sînt grăitoare în acest sens : simfoniile, oratoriul „Miorița" și „Balada steagului" de Sigismund Toduță, cantatele „Cu fruntea răzimată-n cer" de Liviu Comes, „Revoluția de Gabriel Jodál, „Partidului" de Emil Simon, operele „Pădurea Vulturilor" și „Neamul Șoimăreștilor" de Tudor Jarda, operele și baletele lui Max Eisicovits, Wilhelm Demian și Erwin Jünger, lucrările simfonice, corale și de cameră de Albert Markos, Vasile Herman, Cornel Țăranu, Dan Voiculescu, Eduard Terenyi, Petre Vermessy, Nicolae Szalay, fără a-i mai cita pe compozitorii deja amintiți.

De cîțiva ani, recitalele și concertele cadrelor didactice și studenților Conservatorului și-au dobîndit — prin regularitatea programărilor, judiciozitatea întocmirii repertoriului în care sînt incluse creații reprezentative ale literaturii muzicale preclasice, clasice, romantice și contemporane, multe în primă audiție — semnificația unor stagiuni artistice ce întregesc profilul vieții muzicale clujene. Varietatea acestor manifestări este o reflectare a multiplelor aspecte ale muncii interpretative ce se desfășoară în Conservatorul clujean. În afară de soliști vocali și instrumentiști, pe podium-ul de concert apar formații ca : „Trio-ul de coarde", „Cvartetul de coarde", „Cvintetul de suflători", formația de muzică veche „Collegium Musicum Academicum", „Orchestra de cameră", „Orchestra simfonică", studenți ai Claselor de operă și „Corul de cameră al Conservatorului". Unele dintre aceste formații și-au cîștigat un binemeritat prestigiu nu numai în țară dar și peste hotare.

Astfel, „Corul de cameră al Conservatorului" sub conducerea lui Dorin Pop, a repurtat un deosebit succes cu ocazia turneelor efectuate în Danemarca (1968) și Polonia (1969) unde a interpretat piese corale *a cappella* din repertoriul muzicii renascentiste și al muzicii românești contemporane, precum și cu prilejul concertului prezentat în cadrul festivalului „Toamna muzicală clujeană", 1969.

În colaborare cu orchestra simfonică a Conservatorului sau cu orchestra simfonică a Filarmonicii de Stat, corul mare al Conservatorului a contribuit, în urmă cu cîțiva ani, la realizarea unor concerte vocal-simfonice dintre care menționăm oratoriul „Samson", cantatele „Acis și Galathea" și „Alexander's Feast" de Haendel, „Recviemul" de Mozart, opera-oratoriu „Oedipus Rex" de Strawinski.

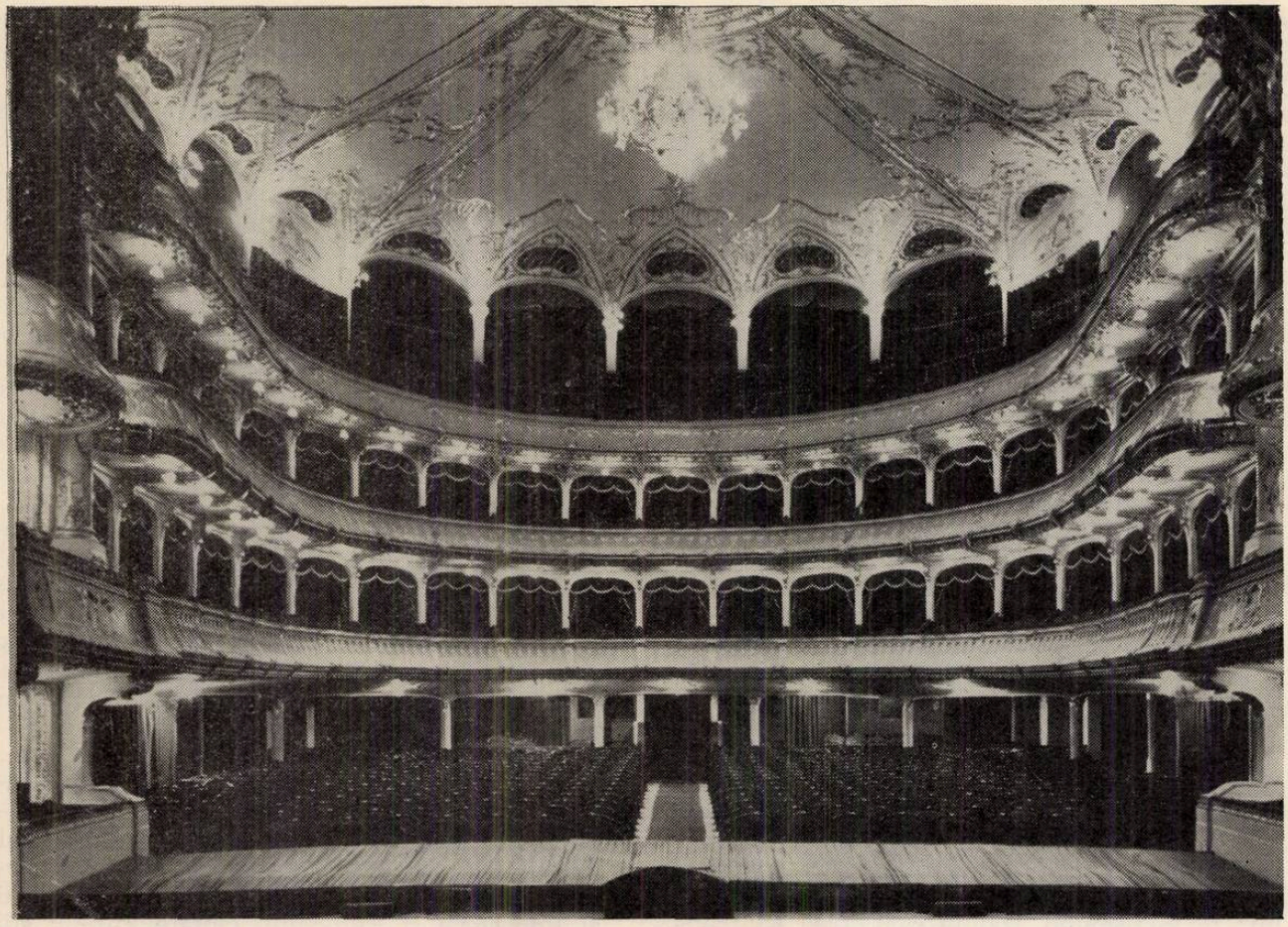
Studenții claselor de operă au prezentat operele „Nunta lui Figaro" și „Cosi fan tutte" de Mozart, „Ariodante" de Hendel, „Căsătoria secretă" de Cimarosa și „Albert Herring" de Britten. O realizare meritorie a constituit-o și prezentarea în premieră, în regia lui Ilie Balea, a dramei satirice „Proteu" de Paul Claudel în sala Studioului experimental al Conservatorului, recent înființat.

Formația de muzică veche „Collegium Musicum Academicum", inițiată și condusă de clavecinistul Kurt Mild, și-a cîștigat în decursul stagiunilor un auditoriu fidel și numeros dornic să audieze pagini din repertoriul universal al Renașterii și Barocului, cîntate într-un stil autentic, la instrumente specifice acestor epoci. Printre concertele susținute de această formație, amintim concertul de muzică italiană din secolele XVII—XVIII alcătuit în întregime din prime audiții, precum și concertele dedicate creațiilor lui Bach, Haendel, Telemann. În acest, an, formația „Collegium Musicum Academicum" a participat la festivalul de muzică veche de la Bydgoscz-Polonia.

În ultimul timp, în bogatul context al vieții muzicale clujene s-a afirmat și „Orchestra de cameră a Conservatorului" care cuprinde elemente dintre cele mai valoroase din rîndul studenților instrumentiști, sub conducerea lui Miron Soarec, prezentînd lucrări concertante de Albinoni, Dittersdorf, Corelli, Haendel, Bach și Vivaldi.

Aniversarea celor 50 de ani de existență a Conservatorului clujean, în condițiile actuale ale continuului progres social-cultural al poporului român, a constituit pentru întregul colectiv de muncă al acestui institut, un imbold spre înfăptuirea unor mereu mai mari realizări, pe drumul tot mai prestigioasei dezvoltări a școlii și artei noastre muzicale.

Rodica OANA-POP



50 de ani de la înființarea OPEREI

Înainte de 1919, teatrul muzical a avut în orașele Transilvaniei o mai veche tradiție, apreciată cum se cuvine de public ; în activitatea reuniunilor de cîntări, genul liric a fost cultivat continuu, chiar dacă numai fragmentar, deși, în 1886, George Dima a prezentat, la Sibiu, o operă întreagă — era *O noapte în Granada* de Kreutzer, în traducerea sa și în interpretarea unor artiști români, iar Brașovul a asistat, în 1882, la prima reprezentație a operei originale *Crai Nou* de Ciprian Porumbescu. Artiști vocali, ca N. Popovici, Dimtirie Popovici-Bayreuth, Maria și George Dima, Lucia Cosma, Veturia Triteanu, Ionel Crișianu, Ștefan Mărcuș ș. a. au cîntat mereu, în concertele lor, arii și duete din opere, așa încît momentul creării unui teatru de operă la Cluj, după Unire, a găsit pregătit publicul pentru sprijinirea unei astfel de instituții de artă, găsindu-i pregătiți îndeosebi pe mulți artiști și muzicieni pentru a-i da viață și a o ridica la nivelul corespunzător exigențelor moderne. În fruntea lor se află omul de cultură și compozitorul Tiberiu Brediceanu, autorul unor „scene lirice" inspirate din folclor, prin stăruința căruia s-a obținut, în septembrie 1919, semnarea decretului de înființare a Operei Naționale la Cluj, care și-a inaugurat prima stagiune la 25 mai 1920 cu *Aida* de Verdi. La pupitru se afla dirijorul sibian Alfred Nowak, soliști erau Sterian Mandy, Lya Pop, Elena Roman, Constantin Pavel, Rudolf Steiner, Eugen Teodorescu, Lelia Popovici și Andrei Ștefănescu, maestru de cor fiind compozitorul Herman Klee. Regia a avut-o acel Constantin Pavel, căruia îi revenise sarcina întocmirii proiectului de organizare și funcționare a Operei, artist cu o bogată experiență, dobîndită în trupele lirice străine în care activase timp de aproape un deceniu.

„Opera *Aida* — a evocat Tiberiu Brediceanu acea premieră festivă, care împlinea visul multor generații de artiști și melomani din țara noastră — s-a cîntat în întregime în limba română. Prin elementele artistice de elită angajate, Opera Națională din Cluj a fost, de la în-

ceput, o instituție organizată pe baze solide și la un înalt nivel. Acest lucru a fost remarcat îndată și s-a păstrat timp de mulți ani în amintirea publicului primei reprezentații, reieșind de altfel și din presa românească și cea a naționalităților conlocuitoare..."

Între 1920—1927, sub conducerea fostului bariton wagnerian Dimitrie Popovici-Bayreuth, artist cu o vastă cultură și cu un trecut strălucit pe marile scene din două continente, Opera clujeană și-a format repertoriul de bază, în care figurau cîteva din lucrările reprezentative ale maeștrilor italieni, francezi, germani și ruși. Dar Popovici-Bayreuth, dorea să atragă spre genul muzicii dramatice și pe compozitorii români, așa cum declara în 1924 presei din capitală :

— Așteptăm o dată o operă românească, bine închegată pentru o seară întreagă, care să rămînă pe afiș un an întreg, în toată țara, și să treacă și hotarele ei.

În așteptarea ei, au fost montate lucrări originale, care nu răspundeau întocmai cerințelor estetice, dar care constituiau, oricum, un început mai mult decît încurajator și un stimul pentru viitoarele creații de valoare. În ordinea prezentării lor, ele au fost *Luceafărul* de Nicolae Bretan, *Făt-Frumos* de Hermann Klee, *La seceriș* și *Seara Mare* de Tiberiu Brediceanu, urmate — mai tîrziu de *Fata de la Cozia* de Emil Monția, *Săptămîna luminată* de Nicolae Brânzeu, *Păcat boeresc (Marin Pescarul)* de Marțian Negrea și *Kir Ianulea* de Sabin V. Drăgoi.

O dată cu încurajarea creației originale, orientare preluată și de succesorii la conducere, din perioada interbelică, ai lui Dimitrie Popovici-Bayreuth — Constantin Pavel, Victor Eftimiu, N. Bănescu, Victor Papilian și Mihail Nasta — Opera Română din Cluj a susținut și lansat continuu cîntăreți înzestrați și bine pregătiți profesional. Între ei figurează numele unor artiști ca Traian Grozăvescu, N. Ujeicu, Lya Pop Aca de Barbu, Mimi Nestorescu, Silvia Tiron, Ana Rózsa-Vasiliu Nicu Apostolescu, Dinu Bădescu, Tomel Spătaru și mulți alții. Dirijori ca Ionel Perlea, Jean Bobescu, Max Săveanu, Gheorghe Pavel, Lucian Surlașiu, Mircea Popa au debutat și s-au format la pupitrul instituției, care era conștientă de dubla sa răspundere morală : față de public și față de elementele pregătite de ea. Împreună cu o pleiadă de soliști, niciodată întreruptă în continuitatea predării mesajului unor elemente tinere, a crescut, la Cluj, o orchestră capabilă de sarcini artistice din ce în ce mai complexe, cu maeștrii de concert de talia unor Carol Kolar (vioară), Flor Breviman (violoncel), D. Rogozea (clarinet) și un cor, devenit curînd o adevărată pepinieră de voci solistice. Astfel se explică diversificarea tot mai mare a repertoriului, abordarea unor lucrări de mare exigență muzicală (Gluck, Beethoven, Weber, Wagner, Verdi, Gounod, Saint-Saëns, Massenet, Ceaikovski etc.).

În anii de după Eliberare, Opera Română din Cluj a beneficiat de

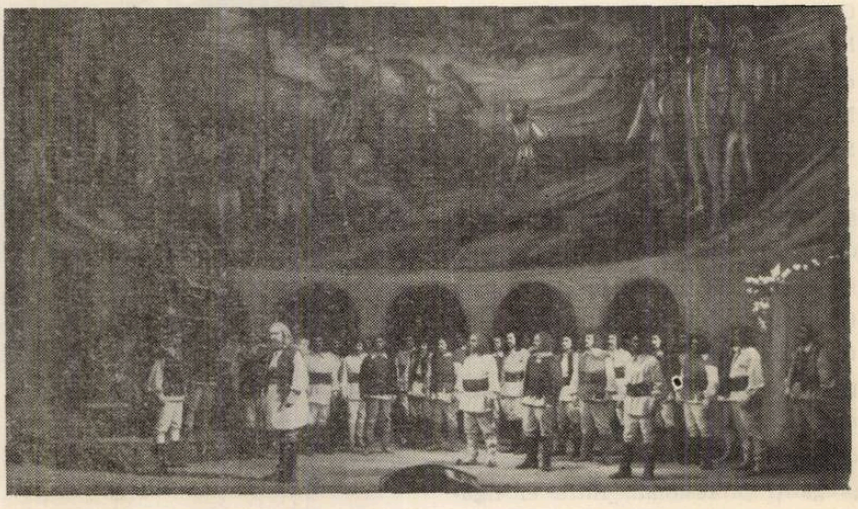
condiții de muncă îmbunătățite față de primul pătrar de veac, în care instituția a fost nu o dată administrată și condusă de concesionari, lui asupra principalelor opere reprezentative ale genului, formarea și sprijinirea cîntăreților tineri și, nu în ultimul rînd, promovarea *cu bucluc* de Max Eisicovici, *De la Matei citire* de I. Nonna-Otescu și Aurel Stroe, care, dacă pot pune problema unor ierarhizări de va-

Scenă din opera „Pană Lesnea Rusalim" de Paul Constantinescu

spre a putea supraviețui, continuîndu-și activitatea legată strîns de viața culturală a unui important centru universitar. Dirijori ca Eugen Lazăr, Anatol Chisadji, Leontin Anca, Alexandru Taban, Petre Sbârcea, I. Iancu au avut răspunderea îmbogățirii repertoriului cu lucrări mereu noi, puse în scenă de regizorii Panait-Cotescu, Ion Rânzescu, Ilie Balea, A. Ionescu-Arbore și Viorel Gomboșiu. Ei au dispus de voci cultivate, unele care datorează lansarea lor artistică Operei clujene, ca Octav Enigărescu, Ion Piso, Augustin Almășanu, Theodor Carabiberi, Mugur Bogdan, Lia Hubic, Stella Simonetti, Silvia Soltischi, Livia Lizeanu, Elena Vătafu, și tînăra generație ce se ridică în ultimii ani, capabilă să continue tradițiile instaurate în instituție și să le împrumute o nouă strălucire.

Toate aceste nume și fizionomii succesive se întregesc și dau un aspect unic, pe acela al unui teatru de operă, care, din caleidoscopul evenimentelor artistice desfășurate de-a lungul a cincizeci de stagiuni, a știut să afirme cîteva coordonate estetice precise, ca educarea consecventă a publicului, informarea creației de muzică dramatică originală. Au fost prezentate astfel, în distribuții armonioase și după o temeinică pregătire artistică, premierele absolute ale unor lucrări ca *Pană Lesnea Rusalim*, de Paul Constantinescu, *Neamul Șoimăreștilor* și *Pădurea vulturilor* de Tudor Jarda, *Povestea țapului* și *Fîntîna* lori estetice, prezintă toate apropieri în nivelul interpretării muzicale și al montării scenice, domeniu în care îndeosebi Silviu Bogdan și George Codrea au demonstrat o fantezie scenografică remarcabilă.

Dispunînd de tot mai multe resurse artistice, bucurîndu-se de sprijinul și înțelegerea ce se acordă



„Neamul Șoimăreștilor" de Tudor Jarda

culturii naţionale în ultimii douăzeci şi cinci de ani, activitatea Operei Române din Cluj aduce, cu tot mai multă hotărîre, o contribuţie importantă la zestrea noastră estetică.

Semicentenarul, sărbătorit la Cluj, cu participarea reprezentanţilor oficiali ai artei româneşti, a marcat, pe drept cuvînt, un eveniment de seamă în viaţa culturală a ţării, ale cărei instituţii, mai vechi sau mai noi, îşi justifică existenţa prin relaţiile lor tot mai vii şi mai eficiente cu publicul.

GEORGE SBÂRCEA

Opera „Năpasta" de Sabin V. Drăgoi

ARMONIZAREA CÎNTECULUI POPULAR ROMÂNESC

● VI ●

Texte inedite
de
SABIN V. DRĂGOI

Armonizarea dialectului oltenesc

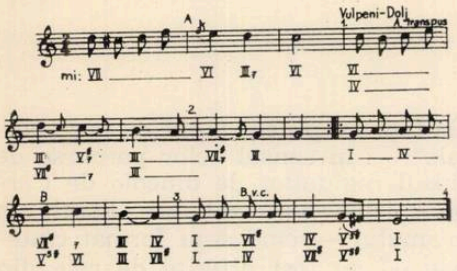
În cazul de faţă nu putem vorbi despre „cîntece dialectale" — în sensul celor parcurse de noi în cuprinsul regiunilor de dincolo de Carpaţi. Condiţiile istorico-sociale din Oltenia în epoca feudalismului — cînd s-au format cîntecele dialectale — au fost diferite de cele din Transilvania sau Banat. Totuşi din acea epocă ne-au rămas şi din Oltenia aşa zisele *„cîntece lente"* pe care le putem considera, din punct de vedere istoric, că s-au format în aceeaşi perioadă cu celelalte cîntece dialectale de la noi din ţară. Despre armonizarea acestor *„cîntece lente"* ne vom ocupa într-unul din capitolele viitoare, odată cu doinele şi baladele, tratarea şi înţelegerea lor fiind condiţionată de cîştigarea unei oarecare experienţe.

Putem vorbi, însă, în mod cert despre existenţa unui dialect oltenesc *mai nou,* ale cărui caracteristici sînt apropiate de epoca noastră, ba chiar culmină în ea. Aceste caracteristici ar fi : a) Forma strofică de 4 rînduri cu cezura la mijloc. b) Tendinţa de simplificare la măsură, ritm, linie melodică, mişcare ; puţine ornamente. c) Sînt cîntece de joc sau jocuri cîntate (hore şi sîrbe). d) Cele mai multe cîntece se brodează pe scările paralele major-minor (ionic-eolic), caracteristică despre care putem afirma că, cu mici diferenţe este generală pentru cîntecul popular românesc. e) Modulaţia este trecătoare şi se produce pe subton. f) Observăm, cîteodată, infiltrarea ritmului maramureşan parţial

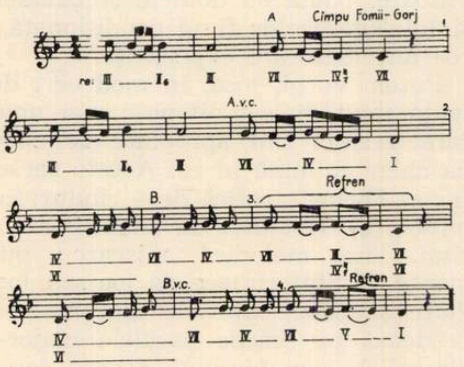
sau integral

Refrenul „*Lino-Leano*“ pe 2 măsuri cîteodată întregeşte rîndul melodic la 4 măsuri sau îl lungeşte la 5, 6 măsuri.

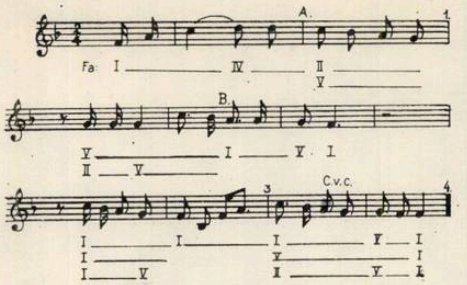
Trecînd la armonizarea acestor cîntece *dialectale*, trebuie să ţinem seama de faptul că materialul melodic este acelaşi în ambele scări paralele şi dacă cumva nu vor exista modulaţii trecătoare şi materialul armonic va fi comun ambelor scări. Cercetînd cu atenţie conţinutul şi cadenţa fiecărui rînd melodic ne vor fi sugerate cele mai indicate structuri armonice. În cazul acestui *dialect* se îmbină în mod fericit armonizarea tonală cu cea modală. În această situaţie, cînd cadenţa finală este pe dominanta minoră, şi tonică va fi tot minoră. Acelaşi lucru se întîmplă şi atunci cînd cîntecele sînt în majorul natural. Cînd cadenţa finală va fi pe dominanta majoră şi finala va fi tot o tonică majoră.



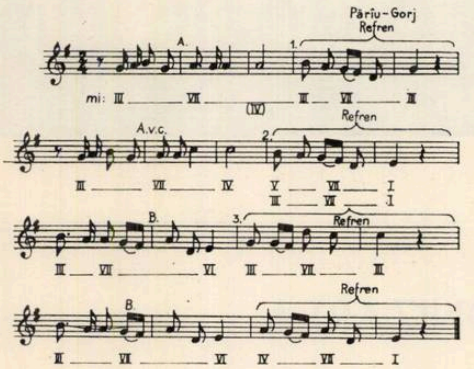
Dacă acest cîntec după finală şi mai ales de la semnul de repetiţie se mişcă în *mi eolic* — primul rînd melodic fiind în *DO major*, al II-lea rînd în *SOL major* — atunci interpretarea apartenenţei rămîne în *mi* cu abaterile arătate şi cifrarea în consecinţă.



Este un cîntec format din sunetele gamelor paralele *FA major — re minor*, cu o modulaţie trecătoare în *DO* (subton la sfîrşitul rîndurilor melodice 1 şi 3). Interesant de observat este ritmul punctat integral în primele măsuri ale rîndurilor melodice 3 şi 4. Refrenul *Lino-Leano*, în cazul de faţă, completează lipsa silabelor pînă la 12, trădînd împrumutul din muzica populară maghiară cu versuri dodekasilabice, pe lîngă ritmul punctat.



Un cîntec în *FA major* fără nici o modulaţie. Prin folosirea unor structuri armonice ale treptelor secundare îi putem atenua asperitatea pur tonală.



Refrenul „*Puişorule*“ completează numărul silabelor cu încă patru, necesitate cerută de rîndul melodic. Acest fapt dovedeşte originea mai recentă a cîntecului.

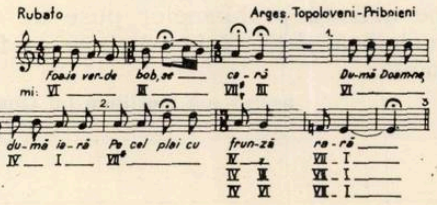
Armonizarea cîntecelor din Muntenia

La fel ca şi în Oltenia, în cazul cîntecelor din Muntenia nu poate fi vorba de un *dialect*, în sensul celor din Transilvania sau Banat, datorită aceloraşi condiţii istorico-sociale care n-au fost propice dezvoltării unui *dialect* propriu zonei geografice munteneşti, care mai ales în epoca feudalismului a suferit numeroase alterări. Dar, la fel ca şi în Oltenia, putem vorbi despre un *dialect mai nou* care-şi are caracteristicile sale, dintre care unele comune cu regiunea Olteniei şi cu sudul Transilvaniei învecinate.

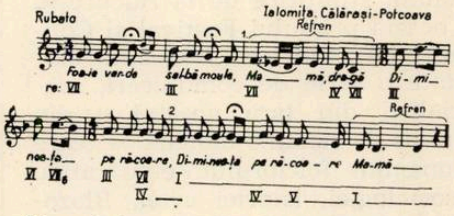
Iată unele din caracteristicele acestor cîntece : a) Forma de 3 rînduri melodice cu cezura după primul rînd. b) Faţă de cîntecele din Oltenia, cîntecele din Muntenia sînt *propriu-zise* şi nu adaptate la jocuri. c) Din această cauză ţesătura liniei melodice este mai melismată, mai ornamentată, totuşi cu o oarecare tendinţă spre simplificare, spre giusto parlando. d) Rîndul melodic necesită adeseori 10-12 silabe, care se completează cu *Leano, Mamă dragă, măi, măi.* e) Scările şi modurile pe care se brodează melodia variază de la rînd la rînd.

f) Cadența finală o găsim în genere în modurile *frigic* sau *eolic*. g) Ritmul este silabic și rubato.

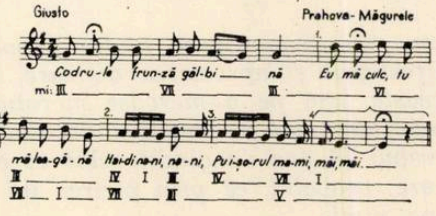
Armonizarea cîntecelor, cînd tonală, cînd modală — după conținutul melodic al fiecărui rînd — ne oferă largi și variate posibilități de tratare, mai ales dacă ne gîndim și la modulațiile trecătoare care se ivesc pe parcurs.



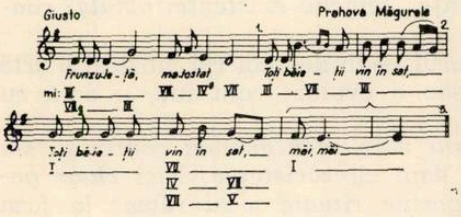
Deși în melodia de mai sus sunetul *fa diez* nu se găsește, totuși rîndurile melodice 1, 2 și începutul celui de al 3-lea sînt în *SOL major*, iar acel *fa diez* stăruie în stare latentă și se pretinde în structura acordului de treapta a VII-a.



Un cîntec interesant ca țesătură și bogat. Primul rînd melodic se brodează pe *minorul eolic al subtonului*, al II-lea rînd pe *ionicul paralel* și de-abia al III-lea rînd melodic este *modul eolic în re*.



Acest cîntec se brodează pe *mi eolic și paralelul său ionic*. *Are* particularitatea de a forma strofa din 2 versuri cu 8 silabe și 2 cu 6 silabe, astfel că din punct de vedere muzical ultimele rînduri sau sînt mai mici, deci disproporționate în timp, sau le contopim într-unul singur de 12 silabe plus refrenul *măi, măi* impus de melodia care nu sfîrșește nici pe silaba 12-a.



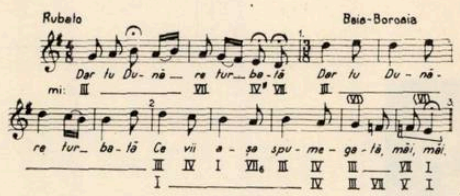
Este un cîntec tipic muzicii populare românești cu începutul în *ionic* și sfîrșitul în *paralelul eolic*. Primul rînd melodic modulează în majorul subtonului, modulație întîlnită în cele mai multe regiuni.

Armonizarea cîntecelor din Moldova

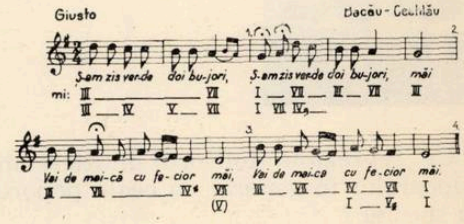
Deși Moldova a rămas regiunea cea mai puțin explorată de folcloriști, totuși putem afirma, că pe lîngă cîntece de factură mai nouă — ca Oltenia și Muntenia — găsim și aici — dacă se face o cercetare atentă — cîntece dialectale a căror origină se situează în epoca feudală (data formării dialectelor).

Caracteristici regionale : a) Forma de 3 rînduri melodice cu cezura după primul și de 4 rînduri melodice cu cezura la mijloc. b) Cîntecele — la fel ca și în Muntenia — sînt *propriu-zise* și nu cîntece de joc (adaptate la dansuri. c) La cîntecele mai noi găsim giusto — parlando, parlando redus, melisme și ornamente puține, aproape drepte ; la cele mai vechi, dialectale, mișcarea este parlando rubato, melisme și ornamente bogate (datorate vecinătății cu Năsăudul). d) Completări de silabe ca *Leano, măi, măi* găsim și aici din aceeași rațiune. e) Scările paralele *ionic-eolic* le întîlnim la cele mai noi și cu modulație pe majorul subtonului, iar la cele modale întîlnim trepte oscilante. f) Cadența este de obicei *frigică* sau *eolică*.

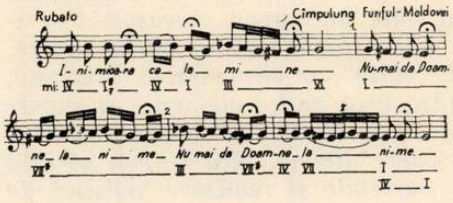
Armonizarea cîntecelor mai noi ne oferă posibilitățile întîlnite de noi la cîntecele din Muntenia, iar a celor dialectale — din cauza cromatismelor ocazionale (trepte pendulante), care ne plimbă din mod în mod — posibilitățile de armonizare sînt și mai bogate.



Acest cîntec are o modulație în majorul subtonului, iar cadența finală este frigică.



Este un cîntec tipic românesc, a cărui linie melodică se țese în scările paralele *ionic-eolic*, cu o modulație pe majorul subtonului.



Iată un cîntec dialectal propriu-zis cu bogate resurse și variate apartenențe tonalo-modale. Cîntecul începe în *la minor* trece în măsura a 2-a în *mi eolic* și termină rîndul melodic în aceeași măsură în *sol minor*. Înrudire tonală la terță între două scări minore, întîlnită și-n Banat. Cîtă nestatornicie tonală într-un singur rînd melodic ?

Al II-lea rînd melodic începe în *mi minor*, continuă și sfîrșește în dominanta lui *sol minor* a cărei terță o atinge de două ori în mod trecător. Al III-lea rînd melodic începe în *sol minor* continuă pe dominanta lui și de-abia în măsura a 2-a (din acest rînd) ne găsim în modul *mi* curat.

De remarcat că între cele două *scări paralele minore* acordul treptei a VII-a face legătura (ține echilibrul) melodic reprezentată prin sunetul *fa diez* (treapta a VII-a lui sol și a II-a lui mi). Notele oscilante sînt *si* și *fa*. Învești-mîntarea armonică a acestui cîntec trebuie să fie pe măsura problemelor puse de țesătura lui melodică, de însăși structura sa foarte interesantă.

apărut sub îngrijirea lui Constantin DRĂGOI

OPINII

Dialoguri privind unele aspecte ale folclorului contemporan

În cadrul Sesiunii științifice de la București, desfășurată cu ocazia primului Festival și Concurs Internațional de Folclor „România '69", au fost prezentate o serie de comunicări, susținute de specialiști din țara noastră și din străinătate — mulți de renume mondial — care activează în domeniul folclorului, etnografiei, antropologiei, sociologiei, istoriei artei, filozofiei etc. Abordarea folclorului, din atît de variate unghiuri, ne-a sugerat ideea de a prezenta cititorilor noștri cîteva aspecte ale artei populare, prin intermediul unor reputați specialiști români ai acestui domeniu.

GHEORGHE CIOBANU

Ce reprezintă folclorul muzical în cultura popoarelor în general, în cea a poporului român în special ?

— *Folclorul muzical reprezintă pe de o parte acumularea experienței artistice muzicale a zeci și sute de generații — a omenirii întregi chiar — iar pe de altă parte arta care caracterizează poate cel mai bine un popor. Această experiență artistică a maselor a stat, în bună măsură, la baza artei „culte", a alimentat-o continuu, oferind și astăzi, încă multe elemente și sugestii creatoare compozitorilor. Folclorul muzical românesc, se poate afirma, fără teamă, că este de o bogăție, varietate și realizare artistică de care nu dispun prea multe popoare în lume. Prestigiul și aprecierea de care se bucură această artă pe numeroase meridiane ale pămîntului sînt o dovadă indiscutabilă care ar trebui să dea de gîndit celor care sînt de părere, probabil, că prin pieirea lui n-am pierde mai nimic.*

Ca artă a maselor — în care includem și ceea ce a fost asimilat *din cultura muzicală „cultă" și a altor popoare — poartă în ea și cu ea o părticică din istoria unei colectivități umane, ca și sensuri profund umane.*

Întreaga experiență artistică a omenirii, exprimă sentimente umane. Pentru aceste considerente, nu ne mai putem îndoi că folclorul — alături de întreaga creație artistică populară — poate influența „temelia existenței omului contemporan".

Este folclorul — în deosebi cel muzical o artă împietrită, sau a evoluat continuu, o dată cu societatea ?

— *Folclorul muzical a evoluat continuu, s-a dezvoltat o dată cu societatea. Nici chiar genurile, categoriile rituale n-au rămas la faza lor inițială. Cercetarea atentă a oricărei categorii de melomani atestă existența unor straturi care, la rîndul lor, reprezintă etape, puncte*

nodale în această evoluție. În colinde, bocete, cîntece rituale de nuntă au păstruns melodii de origini foarte diferite, inclusiv romanțe. În suita de dansuri a bădănarilor din comuna Pîrjol, jud. Bacău — grup de mascați — a pătruns de pildă un landler german care a circulat pe la noi — după cum afirmă Ion Ghica într-una din scrisorile sale — cu textul O du lieber Augustin. *Din cele peste o sută de figuri cîte număra călușul pe timpul lui Dimitrie Cantemir, astăzi au rămas doar cîteva. Dansul popular s-a îmbogățit de asemenea, continuu, după vremuri și contacte, continuînd a se îmbogăți și în zilele noastre.*

Cele cîteva exemple — se mai pot da multe — reprezintă dovezi indiscutabile că folclorul s-a dezvoltat continuu, unele exemplare fiind părăsite altele create sau adaptate, fără să-și schimbe însă tiparul structural pe care l-a primit de la limbă în momentul cînd a luat naștere împreună cu acesta și cu însuși poporul român, ci doar îmbogățindu-l și diversificîndu-l.

— Trecerea folclorului de la sat pe scenă reprezintă ridicarea acestuia la un alt nivel ?

— Pentru orășeanul get-beget care și-a început familiarizarea muzicală în fața pianului, a radioului, sau pe stradă ascultînd cîntece în stil de mahala și cu versuri „în doi peri", folclorul nu poate reprezenta decît o artă „minoră", o artă a „analfabeților". Un asemenea cetățean gustă folclorul doar filtrat prin simțirea artistică a lăutarului orășean, sau ca divertisment cînd este prezentat pe scenă. Pînă prin 1945, acestea erau singurele ocazii de a asculta orășeanul creațiile populare, pentru că nu se cobora el pînă a merge la Obor, în Dealul Spirei, pe lîngă dealul Mitropoliei etc., unde se strîngeau, după zonele geografice de unde proveneau, și dansau cei veniți în București pentru lucru. Deseori, constatăm că se preferă a organiza totul în suite : de dansuri, de cîntece, de melodii instrumentale etc., și am urcat totul pe scenă. Nu trebuie văzut nimic rău în asta, ci doar faptul că s-a impus tot mai mult gustul, cel mai adesea discutabil, al unor orășeni, sau orășenizați deveniți specialiști. În dansuri au pătruns tot mai mult figuri de balet și mișcări gimnastice, viteza în execuție a fost împinsă la extrem. Dar strigătele cu care se intră în scenă ? Ceva asemănător s-a întîmplat și cu muzica vocală și instrumentală, în care n-a mai interesat frumosul, ci cucerirea scenei prin viteză, virtuozitate și texte... „amuzante". Se poate susține că acesta reprezintă folclorul românesc ? După părerea mea, NU ! Este vorba doar de urbanizare, în mare măsură în sens peiorativ, a unei mici părți din creația populară. Făcînd această afirmație, am în vedere cîntecul propriu-zis, dansul, doina și balada, nicidecum cîntecele rituale sau „ritualizate", după expresia lui Constantin Brăiloiu. Pentru creatorul de folclor, cîntecul și dansul n-au fost niciodată obiecte de expunere, de exhibiție, ci mijloc de de exteriorizare a unei trăiri, a unei stări sufletești. Adevăratul interpret popular nu vizează niciodată efectul, în contrast cu „artistul" ajuns pe scenă, care rareori este țăran adevărat. Ori tocmai acestea lipsesc în bună măsură repertoriului popular ajuns pe scenă. Toate acestea, nu înseamnă că trebuie să respingem cu totul „spectacolele folclorice", ci că nu trebuie să ne limităm doar la ele.

— „Standardizarea" repertoriului, uniformizarea stilurilor regionale, nivelarea sonorității orchestrelor și a manierei de interpretare și execuție populară reprezintă fenomene naturale firești, sau este vorba de altceva ?

— Fie că te găsești la Careii Mari sau la Constanța, la Moldova Nouă sau la Siret, repertoriul ca și interpretarea sînt cam aceleași, maniera de execuție și sonoritatea orchestrelor în mod frapant asemănătoare. Menționînd cele patru centre urbane, m-am gîndit la întreaga țară, inclusiv la locurile cele mai retrase. Atît anul acesta cît și anul trecut am făcut unele culegeri de folclor în județele Bacău și Suceava. Constatarea este de-a dreptul dureroasă. Generațiile tinere nu știu să mai cînte decît ceea ce se aude la radio, iar generațiile mature și bătrînii se hotărăsc foarte greu să-ți cînte ; din bogăția de dansuri moldovenești de-abia au mai rămas cîteva în practica satului, în schimb au pătruns o serie de dansuri moderne, chiar ultra moderne.

În ce constă greșeala comisă ? Mai întîi, s-a considerat că singurele orchestre care merită să cînte la radio sînt cele bucureștene, de tipul orchestrei „Barbu Lăutaru", deoarece cele de la țară ar cînta fals și ar fi sărăcăcioase ca sonoritate. Prin darea în emisie, ani în șir, a înregistrărilor făcute cu orchestrele din București, s-a impus gustului ascultătorilor un anumit repertoriu, s-a „bucureștenizat" maniera și stilul de interpretare. Luînd naștere ulterior, celelalte orchestre populare din țară au luat ca model de repertoriu, stil și manieră de interpretare și sonoritate, orchestrele auzite la Radio. În timpul de față, cu excepția orchestrelor de la Caransebeș și Arad, toate orchestrele din țară sună la fel, folosesc aceeași manieră. În repertoriul vocal a avut loc ceva asemănător.

Atîta timp cît numărul elevilor și al intelectualilor de la sate și orașe va crește în concursuri în detrimentul adevăraților deținători de folclor, nu se va produce nici o îmbunătățire. Radio-ul de pildă nu-și va putea împrospăta repertoriul, dacă de la țară îi revine asemenea unui bumerang, ceea ce el însuși transmite. Situația actuală a decăderii folclorului nu reprezintă rezultatul evoluției naturale, firești ci se datorește unor factori extrinseci, opticii deformate a unor oameni ce au răspuns de difuzarea folclorului, ca și necunoașterii mai temeinice a folclorului de către mulți care dirijează mișcarea artistică de amatori.

— „Arhivizarea" folclorului reprezintă unica soluție în momentul de față ?

— Socotindu-se situația prezentă drept evoluție normală a folclorului — unii recomandă

strîngerea cît mai urgentă a folclorului la fel ca şi a celorlalte creaţii artistice populare — şi păstrarea lui în arhivă pentru a sluji mai tîrziu cercetătorilor şi, poate, curiozităţii unora de a şti cum a fost altădată. A accepta soluţia arhivizării înseamnă a semna actul de deces al unei arte, încă în plină vigoare. Unii — mai puţin folclorişti şi mai mult teoreticieni — consideră că folclorul nu poate dăinui în viitor decît sub forma unei „valorificări noi", a absorbirii lui în cultura „superioară". Creaţia marilor mase, folclorul autentic a rămas în mare măsură un „ilustru necunoscut". Mi se pare în afara oricărei logici ca astăzi, cînd dezvoltarea multilaterală a culturii priveşte statul însuşi, cînd avem mijloace atît de puternice şi de sigure pentru a pune în circulaţie valorile culturale, atît pentru formarea spirituală a omului nou cît şi pentru a oferi artistului legat de popor motive de inspiraţie, noi să decretăm folclorul muzical drept artă depăşită, bună doar pentru a satisface în viitor curiozitatea cuiva ! Nu pledez împotriva continuării strîngerii folclorului şi organizării lui în arhive, ci împotriva limitării doar la acest mijloc. Este nevoie de un efort organizat şi susţinut de repunere în circulaţie a tot ce au creat valoros diferitele provincii istorice nu numai ca repertoriu, ci şi ca stil şi interpretare.

— Care este părerea Dv asupra ceea ce ar reveni ca sarcină de onoare folcloristicii româneşti ?

— Să se renunţe la comoditatea de a recruta artişti amatori dintre elevii de liceu şi dintre intelectualii satelor, depistîndu-se adevăraţii artişti ai satelor, care să participe la concursuri. Folclorul românesc este atît de frumos, atît de realizat artistic, încît orice încercare de stilizare dăunează. Răspunderea cea mai mare revine însă folcloristicii noastre — reprezentată prin Institutul de Etnografie şi Folclor al Academiei R. S. R. — cadrelor didactice de specialitate din învăţămîntul superior şi specialiştilor din reţeaua de conducere a mişcării artistice de amatori. Toţi aceşti specialişti au făcut prea puţin, fiecare la locul său, pentru lămurirea teoretică a lucrurilor. Sectorul muzical din Institutul de Folclor n-a lucrat întotdeauna ce ar fi dorit şi trebuit. Mulţi dintre oamenii cei mai legaţi de folclorul muzical au părăsit acest Institut iar Revista de Folclor a fost preocupată prea puţin de probleme ca cele dezbătute — destul de succint — în rîndurile de mai sus. Cred cu tărie în vitalitatea şi valoarea artistică a folclorului românesc, după cum cred că impasul în care se află — este vorba de folclorul în circulaţie prin mijloacele moderne şi prin echipele artistice — este creat, nu natural. Ar fi de dorit să lăsăm folclorul să evolueze el însuşi pînă la absorbirea totală în cultura „superioară" dar nu înainte de a-l ajuta să iasă din impasul actual.

EMILIA COMIŞEL

Ce ne puteţi relata despre tradiţie şi actualitualitate în viaţa folclorului ?

— Procesul de înnoire, de asimilare şi de integrare se continuă în zilele noastre într-un ritm mai rapid, mai cuprinzător în toate categoriile folclorice. Acest proces este cu atît mai complex cu cît el s-a produs din cauza noilor condiţii de viaţă. Pe de altă parte, măsurile organizatorice luate în scopul păstrării şi stimulării creaţiei artistice, festivalurile şi concursurile de muzică, dans şi port, mişcarea uimitor de largă a echipelor artistice de amatori, orchestrele populare, circulaţia folclorului prin mijloace moderne (Radio-televiziune, disc, magnetofon etc.) contribuie la răspîndirea rapidă a genurilor folclorice dintr-o regiune în alta, la contaminări şi împrumuturi, la crearea de melodii şi texte „noi", care au rădăcini, fără îndoială, în tradiţie. Dar, pe cît de diferite sînt fenomenele folclorice care se pot observa astăzi în satele şi oraşele noastre, pe cît de pasionantă e cunoaşterea lor, tot pe atît de necesară este orientarea ştiinţifică a celor care se ocupă de valorificarea şi stimularea acestor fenomene. Ele confirmă capacitatea viguroasă a poporului nostru de a-şi păstra tradiţia, actualizînd-o pentru a corespunde cerinţelor spirituale, nivelului artistic şi cultural al omului de astăzi.

— În ce constă actualitatea valorilor folclorice în cercetările şi în procesul de creaţie al compozitorului contemporan ?

— Compozitorii contemporani, care cunosc modele perfecte de integrare a specificului naţional în operele înaintaşilor, continuă marea tradiţie, în mod conştient, prin studierea din ce în ce mai profundă a tezaurului artistic-etnic. Ei se străduiesc să asimileze cuceririle tehnice şi de concepţie ale epocii noastre, pe de-o parte, iar pe de alta, să cunoască noile potenţe expresive ale limbajului folcloric. Prin studii, prin trăire directă, intensă a creaţiilor autentice, compozitori îşi dau seama că apropierea şi însuşirea specificului naţional nu înseamnă numai adoptarea şi transformarea trăsăturilor de formă, ci identificarea cu specificul de gîndire şi simţire al poporului, pătrunderea în viziunea lui artistică, în concepţia lui despre artă şi viaţă.

— Care sînt astăzi opţiunile ştiinţei privind interpretarea procesului de creaţie folclorică ?

Nu este cazul să reamintim vechile teorii, de mult depășite, cu privire la anonimat, *ca unul dintre atributele esențiale ale folclorului. Specialiștii, și mă refer la cei care lucrează efectiv, în directă legătură cu realitățile folclorice, nu la „folcloriștii de birou", care încearcă teoretizări fără să fi cunoscut realitatea vie a folclorului — cunosc faptul că la originea oricărei producții folclorice* a existat un creator individual. *Produsul creat de el este preluat de colectivitate și considerat ca un bun propriu față de care ea are o atitudine în consecință adică îl poate modifica din punct de vedere muzical, îi poate adăuga sau elimina versuri, pentru a exprima idei și sentimente de moment, personale. Devine producție folclorică numai ceea ce este acceptat și prelucrat de mase și supus legilor de creație și circulație tradiționale, factorul timp avînd un rol deosebit de important.*

— Faptul implică deci relații între folclor și sociologie.

— *Folclorul este un fenomen artistic-social creat, interpretat și dezvoltat în cadrul mediului uman. Fiind un fapt de viață, face parte integrantă din cultura unui popor. Deci, studierea lui impune cunoașterea vieții însăși, interesează în mod egal pe sociologi al căror obiect de studiu este viața. Constantin Brăiloiu este primul care, depășind metoda de culegere a înaintașilor săi, își dă seama de importanța cunoașterii nu numai a genurilor și stilurilor folclorice, ci și a „vieții" acestora, în așa fel încît, după cum scrie în metoda sa, „ne-am trezit în plină sociologie".*

TIBERIU ALEXANDRU

— Cum priviți intervenția instructorilor „neavizați", acea „colaborare" nedorită în structura comorilor noastre folclorice ?

— *Folclorul, creație artistică a poporului, își are înaltele sale valori. Cunoașterea și popularizarea valorilor folclorice este o datorie patriotică. Experiența a dovedit că ele pot fi înfățișate publicului neschimbate sau abia schimbate, pe măsura necesităților strict elementare ale scenei. Asemenea înalte valori, însuflețite de autentici artiști populari, s-au bucurat de un covîrșitor succes ori de cîte ori au avut prilejul să fie aduse în fața publicului. Concepția că intervenția „creatoare" a unui instructor oarecare este absolut necesară s-a dovedit, prin aceasta, fundamental greșită. Din nefericire această concepție stăruie, iar urmările ei multiple sînt păgubitoare. Despre muzica populară a Bihorului, bunăoară, Béla Bartok susține că „este poate cea mai minunată muzică" din această parte a lumii, „atît de fermecătoare încît ar putea-o admira toți oamenii de muzică ai Europei". În loc să valorifice din plin acest nesecat tezaur național, mult prea mulți cîntăreți de meserie — și după pilda lor foarte mulți cîntăreți populari amatori — preferă cîntece pe jumătate sau pe de-a întregul „făcute", nu arareori vulgare, întotdeauna inferioare celor autentic populare. Ei tind spre un soi de artizanat folcloric, menit să înlocuiască creația propriuzis populară. Muzica populară s-a dezvoltat în decursul veacurilor în formă monodică. Melodiile au fost create și cizelate ca atare. O armonie a început să prindă ființă abia de un veac încoace și aproape exclusiv în lumea lăutarilor. Nesocotind înalta valoare emoțională pe care o poate avea cîntecul neacompaniat, interpretat cu măiestrie, se crede obligatoriu adaosul unui acompaniament, chiar dacă acesta se potrivește „ca nuca în perete". Că nu este așa, ne-a dovedit-o cutremurătorul bocet din nai al lui Gheorghe Zamfir. Fără nici un fel de acompaniament — nu ar fi fost deloc greu să i se lipească o „țiitură" oarecare — aceasta a emoționat profund spectatorii.*

Continuînd această interesantă idee, cum priviți procesul de creație al muzicii populare ?

— *Se știe că în muzica populară procesul de creație este deosebit de activ. El se produce în însăși momentul execuției, de unde multiplele variații care împodobesc cîntarea populară autentică. Cum spunea atît de limpede marele nostru Const. Brăiloiu : „Melodia populară/.../ nu prinde ființă decît în clipa cînd este cîntată și nu viețuiește decît prin voia interpretului și în chipul voit de el : creație și reproducere se confundă aci — fapt asupra căruia nu se poate stărui îndeajuns — într-o măsură de tot necunoscută practicii muzicale bizuite pe tipar, și toți cercetătorii au rămas uimiți de libertatea cu care interpreții populari mînuiesc melodiile interpretate, privite de ei ca un bun absolut al lor". Necunoscînd ori nesocotind această particularitate fermecătoare a cîntecului popoular, dirijorii formațiilor de acompaniament constrîng soliștii — fie ei cîntăreți sau instrumentiști la o execuție uniformă, stereotipă, săracă. Nu arareori se simte stingherеala pe care aceștia o încearcă din pricina unei atari încorsetări silnice. Formațiile de instrumente muzicale populare ca și orchestrele populare de concert vrînd-nevrînd trebuie să aleagă pentru piesele din repertoriul lor o formă unică, uniformă. În cazul acestor formații, a căror însemnătate în cultura de mase nu trebuie să o negăm, cîntarea populară este văduvită de aproape orice caracter improvizatoric. Este de dorit ca alături de ele să își*

găsească loc atît soliştii care cîntă „de unul singur" cît şi micul taraf, atît de diferit de la o provincie la alta, cu execuţia sa autentică, vie şi fermecătoare, diferită şi ea de la un loc la altul.

— Cum vedeţi posibilă valorificarea pe un plan multilateral a folclorului nostru ?

— *Valorificarea multilaterală a folclorului presupune înainte de toate o foarte bună cunoaştere a creaţiei artistice populare, în întreaga ei complexitate de genuri şi repertorii, procedee de creaţie, forme de interpretare, stiluri etc. Conlucrarea permanentă dintre specialişti şi îndrumătorii mişcării artistice de amatori ori conducătorii marilor ansambluri folclorice trebuie să fie o datorie şi pentru unii şi pentru alţii, spre folosul nostru al tuturora.*

Dialoguri realizate de Constantin RĂSVAN

Documente cu privire la viaţa muzicală de pe teritoriul României în Renaştere

Cristian GHENEA

I

Trăsături ale mişcării renascentiste au apărut pe teritoriul României, în Valahia, numită pe atunci şi Ţara Românească, în Moldova şi Transilvania, destul de aproape din punct de vedere cronologic de momentul genezei lor în Italia.

În oraşele aflate pe marile rute comerciale, unde se formaseră centre negustoreşti, în reşedinţele de scaun domnesc, mitropolitan sau episcopal, se poate vorbi de o activitate intelectuală din ce în ce mai intensă. Spiritul Renaşterii ce cuprinsese Europa şi care a marcat un important pas pentru întreaga civilizaţie umană, a pătruns treptat şi în aceste centre.

Calea cea mai importantă a fost aceea a legăturilor directe cu Bizanţul, legături foarte vechi şi stabile. Manuscrise bizantine, codice cu conţinut pravilistic, lucrări de doctrină etc. au circulat şi au fost copiate în multe mînăstiri româneşti. Este necesară sublinierea, că practica şi cunoaşterea artelor liberale, între care figurează muzica, a ajuns la noi şi prin intermediul unor astfel de manuscrise bizantine, printre care Syntagma lui Matei Vlastares. Unul dintre cele mai vechi este cel redactat în slavoneşte şi copiat la Neamţ în 1472. Este vorba de un manuscris slav de la Biblioteca Academiei Române. Sub cota „283 manuscris slav" este un al doilea realizat pînă la 1521, la mînăstirea Bistriţa (Vîlcea) şi care a aparţinut Doamnei Despina, soţia lui Neagoe Basarab.

Unele documente sau fonduri arhivistice, dintre care cîteva organizate chiar atunci, atestă — prin conţinutul şi complexitatea lor — prezenţa ideilor Renaşterii şi în voevodatele româneşti. Aceste fonduri, dintre care cele mai vechi au fost realizate între 1539—1564 de către Ioan Pommarius la Bistriţa, Braşov şi Sibiu oferă o parte din date.

Căile prin care elementele Renaşterii au ajuns pe teritoriul României au fost diferite, ele fiind relevate de materialele documentare ale epocii, manuscrise, scrisori, acte diverse. Unele dintre acestea se referă la învăţămînt.

Actele relative la învăţămînt, din Oradea de pildă, menţionează faptul că Nicolaus Olahus, cunoscutul umanist român, a cărui familie era originară din Argeş, a învăţat în acel oraş între 1505—1512, următoarele materii : retorica, poetica, istoria, astronomia, medicina şi muzica [1]).

Acestea erau în fond materiile denumite „litterae humaniores" studiile umanistice, denumite şi liberale, pentru că avînd la bază operele antichităţii, se considera că formau un om liber, un om complet. Sistemul artelor liberale a fost adoptat şi în unele centre româneşti, dar înainte de punerea lui în aplicare, studenţi localnici au luat atestate de „artibus doctor" în Italia, la Padova, Roma etc. Astfel, Gheorghe Sas şi Simion de Darvăş au căpătat titlul în februarie 1448[2]) ; cîteva luni mai tîrziu, devine „artium doctor" [3]) Ioan din Binţinţi ; în 1450 Anton, cantorul întregii Transilvanii, este atestat licenţiat, iar în 1472 Gregorius de Transilvania este recunoscut de asemenea „artium doctor")[4]).

Clasele de *humaniores* funcţionau în sec. XVI şi în unele oraşe româneşti, de unde un Gheorghe Vardaş din Crasna, Ion Vaida „de religie eretică", adică ortodox, Ioan Isaak, primesc licenţe „in humaniores et logicam inclusive". Printre acestea se numără Clujul şi Aradul [5]) iar în veacul următor Iaşul, unde la Şcoala Vasiliană s-a predat un program orientat spre disciplinele umanistice.

O altă cale a fost aceea a legăturilor directe cu diferite centre muzicale italiene, de unde au venit în România muzicieni de renume.

„Există în Transilvania, în serviciul principelui, un număr mare de muzicieni italieni", scria Papa Clement al VIII-lea în instrucţiunile adresate lui Attilio Amalteo şi datate martie 1572 [6]).

Numele marii majorităţi a acestora sînt menţionate în cronica lui Stefan Szamoskőzy. La acestea trebuie să mai adăugăm şi pe cel al lui Pietro Busto. Busto era originar din Brescia şi a funcţionat ani de zile ca muzician principal al curţii de la Alba-Iulia, a lui Sigismund Bathory. Acesta era, conform celor spuse de muzicianul italian, un foarte bun muzician, cunoscător al tuturor felurilor de intrumente şi compune opere de muzică, la egal cu cei mai buni autori"[7]). Acesta fiind omul era de altfel şi normal ca în jurul său să se strîngă diferiţi muzicieni de valoare. Afirmaţia aceluiaşi Busto completează, de altfel, pe cea papală : „Sigis-

mund Bathory, principele Transilvaniei, era înconjurat de virtuozi, dar mai cu seamă profesori de muzică și care prin al său concurs au lăsat Italia și locurile natale, fără teamă de lungimea călătoriei, s-au prezentat Alteței Sale Serenissime și foarte mulțumiți de favoruri atît de mari, primite de la Alteța Sa Serenissimă trăiesc la curtea sa și sub protecția sa într-o mare fericire" [8]).

Girolamo Diruta adaugă în „Il Transilvano" încă un nume, cel al lui Antonio Romanini care fusese angajat ca organist al curții și al Catedralei din Alba-Iulia[9]). În volumul sus citat publică o „Toccata dell, ottavo Tuono" datorată acestui compozitor.

II

Scrierile în limba română.

Lupta pentru introducerea limbii naționale în biserică și în cancelarie își are originea în veacurile XIV—XV, izbîndind definitiv în cel de al XVII-lea. Trebuie subliniat faptul că, protestantismul, îmbrățișat de o parte a populației din orașele transilvănene, a ajutat într-o oarecare măsură la acest lucru.

Un grupaj de trei documente emanate de la Avignon din timpul idelor lui octombrie 1374 oferă o idee asupra începutului acestui proces. Este vorba de trei acte emanate de la Papa Grigorie al XI-lea și adresate lui Ludovic de Anjou, în care se vorbește de convertirea populației românești la catolicism [10]). Această populație de oameni simpli [11]) ar fi putut deveni convertibilă, dacă preoții ar fi cunoscut limba lor, dar cei pe care-i aveau nu știau românește. Ca atare, cereau preoți și un episcop cu care să se poată înțelege. Al doilea document vorbește de trimiterea lui Anthonius de Spoletto [12]) care vorbea românește, după cum se afirmă în document și care ar fi putut deveni episcop.

Al treilea document care poartă aceeași dată vorbește de preoții necesari, ceruți de populație „cunoscători ai limbii române". Se afirmă că este o populație mare [13]), iar preoții trebuie să le cunoască limba [14]), ca și episcopul de altfel...

Cert este însă un lucru, că în acea regiune de nord, din apropierea tătarilor, despre care vorbesc cele trei documente din octombrie 1374, deci, în nordul Transilvaniei și Maramureș, apar primele traduceri în limba română, a cărților de cult. Aceasta s-a întîmplat ceva mai tîrziu, în veacul următor, al XV-lea, în care ia naștere la Sibiu și cancelaria actelor românești ; primii notari cunoscuți sînt Petru Bratu, preotul din Rășinari și Filip Moldoveanu, pictorul.

Ulterior, odată cu apariția primelor tipărituri în limba română, Catehismul și Tetraevanghelul de la Sibiu 1544, 1546, realizate de către Filip Moldoveanu, apoi Coresi, Lorint etc., apare în predoslovia aproape a fiecărui volum un apel al tipografului, care era uneori și editor, traducător și gravor, adresat celor cărora le era destinată cartea :

„Rog pe cei tineri și pe maturi și pe cei bătrîni, pe cei care cîntă sau citesc... să ne îndrepte".

„De aceea mă rog de toți cei ce vor cînta... de se va afla ceva greșit, îndreptați", scria diaconul Coresi într-o predoslovie la 1580.

Astfel de fraze apar ca leitmotive în marea majoritate a tipăriturilor românești de început. Acest lucru apare ca o necesitate stringentă. Melodiile liturgice erau cîntate cu texte slavone. Introducerea unui alt text, în limba cunoscută poporului cerea o răsturnare de ritmică și bine înțeles de accentuare. Din acest motiv erau necesare observațiile din partea celor ce cîntau mai cu seamă.

Urmarea logică a acestei lupte pentru introducerea limbii românești în liturghie — a fost apariția cîntării în limba română, dovedită documentar mai întîi la Iași.

Cu toate acestea se simțea nevoie de o argumentare care să susțină nu numai victoria obținută dar și necesitatea menținerii ei. Acest lucru apare mai cu seamă în predoslovia Psaltirii de la Alba Iulia, tipărită la 1651.

„Iară cine grăiește întru adunare, în limbă striină, pre sine întrămeadză, nu pre adunare ; numai așa-i cine grăiește în limbă striină, învățînd, au cîntînd, în adunare, caria nu o înțeleg ascultătorii, ca cimpoaiele și lăutele care nu fac osăbitură în sunet și nime nu le înțelege".

În aceste cîteva rînduri succinte se comentează de fapt unul dintre principiile de bază ale muzicii liturgice bizantine. În prima parte a textului se poate desprinde expresia „a grăi... cîntînd" care este sinonimă cu creația lexicală coresiană „a glăsi" — ambele avînd sensul „cîntării vocale" — „a cînta cu cuvinte". Această expresie este apoi întărită prin aceea că se cere ca muzica să fie cîntată în limba națională. Spre a fi înțeleasă de toți poporenii. Aceasta spre deosebire de sunetul instrumentelor muzicale care nu se pot adresa în mod special într-o limbă sau alta, unui popor anume. Deci principiul cîntării vocale în limba națională apare ca un corolar. În ceea ce privește instrumentele muzicale acestea nu sînt excluse, dar se precizează în alte părți utilitatea lor.

„Că de bucium cu două buciume, trebuia să se adune toată mulțimea, iară de bucium numai cu unul, numai bătrînii se aduna, cînd buciuma de purcesu, toată tabăra purcedea".

Și ca o precizare de înalt nivel literar, cu sensuri complexe, apare o frază din predoslovia la un Evhologhion tipărit în vremea lui Constantin Vodă Brîncoveanu, la 1704, care grăiește astfel : „fluierul să rămînă păstorului".

* * *

Una dintre manifestările tipice ale epocii a constituit-o fără îndoială cea a rapsozilor care, spunîndu-și cîntările de vitejie și le însoțeau cu sunetul lăutei. Acești cîntăreți populari a căror existență este atestată cu deosebire în Transilvania au lăsat texte care la un moment dat pot avea valoare documentară pur istorică.

Cîntăreți populari români au existat în tot decursul evului mediu, cel mai vechi cunoscut pînă azi, fiind Micu sau Mihai. Acesta este pomenit într-un act din 1296 în satul Almad de lîngă Turda.

Cel de la care a rămas însă o operă de mai mare consistență a fost fără îndoială Sebastian Tinodi din Cluj, rapsod și om de arme cunoscut epocii sale. El tipărește la 1554 cunoscuta sa Cronică cu notație muzicală în tipografia lui Georg Hofgreff. Tinodi fusese un om cult, cunoștea limba latină, teoria muzicală și, probabil că în anii tinereții sale fusese perceptor în vreo casă nobiliară.

Centrul preocupărilor sale din opera sa capitală „Cronica" îl ocupă lupta antiotomană. El consemnează cele mai importante evenimente în acest sens, printre eroii povestirilor sale figurînd Ștefan cel Mare, etc. etc. Cartea sa conține 25 cîntece puse pe 23 melodii. Cu timpul, melodiile sale au devenit deosebit de populare. Unele mai sînt încă în circulație fără să mai păstreze textul inițial.

Se mai pot semnala și alte lucrări similare. Gaspar Heltai publică la 1574 un Cancionale avînd drept model „Cronica" lui Tinodi. Ștefan de Timișoara utilizează acest „cancionale" și cîntă pe melodia „Cirus", luptele cu turcii ce avuseseră loc la Cîmpia-Piinii.

Cîntări despre acele momente, cu caracter istoric mai sînt ale lui Ambrozie Literatul, Nicolaus Figulinus și Mihai de la Moldova. Poeziile acestuia din urmă au fost datate la 1587. Una dintre ele, a cărei melodie deși indicată de autor, nu a putut fi încă depistată, este de fapt o autobiografie din care reiese modul de viață al acestor rapsozi.

Ceea ce este valabil pentru toate povestirile rapsozilor transilvăneni, este faptul că eroii lor sînt mai cu seamă cei ai poporului — Iancu de Hunedoara și Matei Corvin, Vlad Țepeș, Ștefan cel Mare — și mai tîrziu la finele veacului, Mihai Viteazul. Lucrările lor pot fi considerate în acest sens documente istorice, cu atît mai mult cu cît ei nu cîntau decît evenimente la care luaseră — într-o mare măsură — parte. Nu poate fi luat în considerație însă, în orice caz, punctul de vedere care le era impus de nobilimea vremii.

Specificul acestor producții epice îl constituia în primul rînd tema luptei vitejești — sau cum afirma istoricul bizantin Nicefor Gregoras „Cîntecele celebrau laude în cinstea eroilor din vechime" — și aceasta la 1328. Ulterior aceste cîntări au dezvoltat ca temă lupta antiotomană, precum și caracterul cavaleresc al protagoniștilor.

Din creațiile celor ce au făurit aceste cîntece fără a le tipări imediat, ci cîntări ce au circulat mai cu seamă pe cale orală, sînt cunoscute cîntece despre Ștefan cel Mare, Marcu Crăișorul, (Marco Cralevici), Mihai Viteazul.

Sînt astfel de semnalat balade slavo-române, unele datorite poate circulației guslarilor prin țările Moldovei și a Munteniei. Astfel este demn de semnalat cîntecul descoperit de Hajdeu în tipăritura lui Jan Blahoslav „Gramatica ceska" din 1571. Este un cîntec despre luptele de la Chilia duse de Ștefan cel Mare în 1465.

În mijlocul veacului următor, Marco Bandini nota că elevii Școlii Vasiliene cîntau în limba română [15]). Tot în acel moment, adică mijlocul secolului al XVII-lea, mitropolitul Ștefan al Moldovei, publică „Cheia Înțelesului" în a cărei prefață reenunță științele liberale, pornind de la Syntagma lui Matei Vlastares. Muzica figurează în mod implicit în acest enunț.

Ca un act tîrziu, trebuie semnalată Gramatichia lui Filothei Sin Agăi Jipei, explicare a notației bizantine, realizată în limba română [16]). Lucrări similare în slavonă, greacă și latină au existat și mai înainte.

III

Neagoe Basarab

Luminatul domnitor muntean Neagoe Basarab (1511—1521) a fost contemporan cu marile realizări ale Renașterii artistice. El a avut relații personale cu Papa Leon al X-lea, susținătorul lui Michelangelo. Îl patronează pe Macarie, cel venit cu tiparnița din Veneția să tipărească un Evangheliar (1512), clădește capodopera care este mînăstirea Curtea de Argeș, întreține un medic reguzan și poeți la curte. Are relații de prietenie cu principii, dar și cu dogele Veneției, cu vecinii din Transilvania și Moldova. Era un îndrăgostit de cultură și artă, un rafinat al vestimentației, un bun cunoscător al orfevreriei. Denumit „Divinul" de către poetul Maxim Trivalis, într-o epigramă, Neagoe încearcă să ducă viața bazileilor bizantini, al căror vultur bicefal îl purta ca stemă.

Neagoe a lăsat de altfel și o importantă operă literară „Viața patriarhului Nifon", un panegiric cu părți moralizatoare și „Învățăturile către fiul său Teodosie", lucrare considerată ca originală de marea majoritate a cercetătorilor români și străini. Redactarea ei a durat cîțiva ani și a circulat în manuscrise românești, slavone și grecești. Lucrarea sa are analogii în literatura bizantină, *De administrando imperio* de Constantin Porfirogenetul, *Învățăturile lui Vasile Macedoneanul către fiul său Leon,* cu cea slavă, *Învățăturile lui Vladimir Monomahul către fiii săi* etc. De remarcat că în același timp, Niccolo Machiavelli lucra la al său „Il Principe" iar Baldasare Castiglioni la „Il Cortegiano".

În cadrul „Învățăturilor" — un manual de educație morală și politică necesar unui viitor domn [17]) — apar în partea de învățături politice (pentru cinstirea boierilor și a slujitorilor) și paragrafe dedicate importanței muzicii. Astfel, el afirmă necesitatea existenței unei formații instrumentale pe lîngă „masa lui" [18]), ca să se înveselească el și boierii de față. Deci, muzica este necesară domnitorului, curții, ca mijloc de divertisment, așa cum era conside-

rată de altfel, în acea epocă. Pe de altă parte, în acelaşi paragraf, el remarcă necesitatea cunoaşterii muzicii de către domnitor, precum şi a dansului. Baldasare Castiglioni susţine şi el acelaşi lucru în „Il Cortegiano". Omul de curte, curteanul, trebuia să poată descifra o bucată muzicală, trebuia să danseze la marile serbări.

Izvoarele lucrării lui Neagoe Basarab sînt în general bine cunoscute, pornind de la Constantin Porfirogenetul şi pînă la neoplatonicienii Mihail Psellos şi Gaudentius. Neagoe, fin cunoscător al culturii bizantine, a ştiut să o tălmăcească în spiritul vremii sale.

IV

Reforma

Curentele reformelor au avut o adîncă înrîurire şi asupra culturii muzicale româneşti a acelui timp, începînd cu husitismul şi pînă la introducerea reformei propriu-zise din mijlocul veacului al XVI-lea. Relaţiile lui Iacob Heraclidul, domnitorul Moldovei, cu Melanchton, ca să nu mai discutăm de cele ale lui Nicolaus Olahus cu Erasm, sînt notorii.

În muzică apar tendinţe de laicizare. Se tipăresc cărţi în mai multe domenii, printre care şi cel muzical. Reforma a utilizat un puternic aparat de propagandă, ajutat printre altele şi de tipărituri. Astfel, aproape imediat după adoptarea reformei în Transilvania (1542), se tipăreşte o primă cărticică de cîntece la Braşov, datorită moldoveanului Moldner. Tiparniţa o dă la iveală în 1543 ; mai tîrziu la 1558, o altă carte, cea a organistului Valentin Wagner, colaborator apropiat al lui Ioan Honterus. Între timp apăruse *Odae cum harmoniis,* atribuită lui Honterus, reformatorul saşilor şi publicată tot la Braşov în 1548, cu o ediţie următoare la 1562. Cartea aparţine, după cum remarcă muzicologul Romeo Ghircoiaşiu, curentului umanist „al muzicii pe metri antici".

În acelaşi timp, Filip Moldoveanu tipărise la Sibiu Catehismul calvinesc (1544) şi Tetraevanghelul (1546), cărţi în limba română, deci epoca era propice dezvoltării artistice şi culturale.

Cîteva melodii cuprinse în cartea atribuită lui Honterus au circulat şi în versuri în limba română, ca de exemplu cea bine cunoscută *Ut quaeant laxis, resonare fibris* etc.

Alături de Honterus şi Wagner s-a afirmat şi organistul Hyeronimus Ostermayer, diplomat şi cronicar. Şcoala braşoveană de orgă se bucura pe acea vreme de faimă, datorită şi unor antecesori ai familiei Ostermayer despre care vorbesc documentele. Valentin Kares din Braşov îi scria cu încîntare amicului său Konrad Keltis din Viena, despre un organist local, elev al „venerabilului" Grünpek din Arad[19]). Scrisoarea este datată la 24 decembrie 1499.

În această atmosferă s-a dezvoltat activitatea familiei Ostermayer, Gregorius, fratele primului ajungînd celebru în oraşele Germaniei, unde dăduse nenumărate concerte. „Si bonna suscepimus" — una din lucrările sale — figurează de altfel în binecunoscutul manuscris de la Apoldul de Sus[20]), alături de alte lucrări ale unui Clemens Non Papa, Orlando di Lassus şi ale cîtorva muzicieni autohtoni ca : Mihael Busdens, adică Mihai din Buzd, Georgius Aleschinus, adică Gheorghe din Aliş (actualmente Sălăuş — lîngă Sighişoara), Arnold Theis, Anton Jungk din Cluj, fost cantor la Gîrbova în 1577.

Gregorius a fost organist la Stuttgart, Esslingen şi la Heilbron ; în mai 1557 el figura ca student la Tübingen, unde probabil că a învăţat muzica, fiind, după cum arată matricola stipendiat, adică bursier.

Hyeronimus apare în socotelile oraşului Sibiu în 1530 [21]) ca organist, deci înainte de reformă, primind pentru aceasta o sumă considerabilă de 40 de guldeni :

„. . .Musicus artis perquam eruditum modulorum — quae musicorum expertissimum Hyeronimum organista. . ."

Tot el cînta la curtea domnitorului muntean la 1539, împletindu-şi activitatea muzicală cu cea diplomatică. În 1545, cîntă de asemenea în grădina judelui Vincentiu Schneider, în prezenţa trimisului Sultanului, Iskender Ceauş.

Şcoala de organistică din Ţara Oltului şi Ţara Bîrsei cunoaşte o activitate ascendentă, avînd un moment de înflorire în veacul următor, ilustrat de Gabriel Reilich şi Iacob Bordan — la Sibiu — Daniel Croner şi Francus Marchallus — la Braşov. Aceştia contribuie de fapt la trecerea către baroc.

Reilich s-a născut probabil la Sîngiorzul Nou, lîngă Bistriţa. El apare ca organist la Bistriţa la 1665, avînd aceaşi funcţie concomitent şi în localitatea de baştină. Tot în acelaşi an, la sfîrşitul lui însă, vine la Sibiu, unde şi tipăreşte primul său volum „Neu-Musikalisches Werklein", pe care îl dedică primarului şi oficialităţilor oraşului :

„Denen Edlen Wol-Ehrenvesten Namhaften Fürsichtigen hoch-und wohlweisen Herren, H. Bürger-Meistern, H. Königs-Richtern. . . auss Ehrerbietung gegen eine hochgeneigte Goenner und grosse Music-Befoederer" [22]).

Începînd din acel an, funcţionează ca organist şi compozitor la Sibiu, pînă în 1677. În primul an figurează ca organist şi violist în protocoalele dirijorale (organistae et violistae, fl. 197), fiind foarte bine plătit, salariul mărindu-se odată cu trecerea anilor. A mai tipărit şi, „Geistlich-Musikalischer Blum und Rosenwald" în două părţi, prima în 1673, a doua în 1677, tot la Sibiu. De pe urma lui au mai rămas numeroase manuscrise, precum şi cărţi din biblioteca personală, dovedind vaste cunoştinţe muzicale.

Daniel Croner s-a născut la Braşov, în 22 martie 1656 şi a murit la Hălchiu 1740. Viaţa sa este mai puţin cunoscută. Se ştie doar că a funcţionat ca organist în localitatea natală şi apoi a fost prodecan al capitlului din Ţara Bîrsei.

Croner n-a tipărit, lucrările sale rămînînd în manuscrise. Lucrarea sa capitală este „Tabula-

tura fugarum, praeludiorum, canzonarum, toccatarum et phantasiarum", scrisă și terminată la 30 ianuarie 1681. În caietul respectiv, mai figurează și lucrări de Johann Ulich, Georg Froberger, Johann Georg Kittel. Un al doilea caiet „Tabulatura fugarum et praeludiorum" este legat împreună cu „Institutiones Musicae" de Mylius.

Activitatea creatoare și interpretativă desfășurată de Reillich, Croner și contemporanii lor constituie un moment important în dezvoltarea școlii organistice din țara noastră, compozițiile lor avînd o reală valoare artistică.

V

Dimitrie Cantemir și epoca sa

„Turcii datoresc lui Cantemir notele de muzică, care le-a aplicat cel dintîi la cîntece turcești și pentru care scop a compus o carte mică, foarte rară".

„După multe cercetări grele, am izbutit să găsesc un exemplar. Am văzut notele care erau litere și numere turcești, după cum întrebuințau vechii greci și latini pentru literele alfabetului lor ; *precum și italienii se serveau de asemenea înainte ca Benoit (sic !) din Arezzo să fi găsit punctele, pe care după trei sute de ani Jean Musis de Paris le înlocui cu notele de care ne servim acum* [23]).

După afirmația lui Rauf Yekta [24]) — în notația lui Cantemir au intrat toate notele alfabetului arab — de la alif — și pînă la ultima. Utilizarea acestor semne care au uneori și sens de cifră — ca și cele ale alfabetului chirilic — în timp ce există în Europa sistemul liniar sau cel bizantin — dovedește că Dimitrie Cantemir a cunoscut vechea teorie muzicală elină.

Opera sa capitală în care găsim bogate relații cu privire la muzică, este Descriptio Moldaviae — lucrare redactată cu multă meticulozitate. Descriptio Moldaviae este o lucrare redactată ca de un geograf cu bogate referințe istorice — în care predomină geografia umană — cu obiecțiunile imediate — stare politică și socială ale teritoriului cercetat, obiceiurile oamenilor.

Preluînd ideile umaniștilor, Cantemir reia cultul pentru civilizația antică — conferindu-i un sens propriu cu un sens politic foarte precis, în legătură cu aspirațiile poporului român, dornic — pe atunci — de a se scutura de jugul otoman. El subliniază faptul că românii se trag din coloniștii romani veniți și așezați de către Traian în Dacia și prin aceasta consideră ca un drept al poporului român participarea la sfera de cultură universală ca egali ai celorlalte popoare.

Pornind de la latinitatea limbii — și a unor obiceiuri, el încearcă să găsească originea latină a multora — sau dacică a altora. „Doina, spune el ,trebuie să fie de origine dacă, pentru că ar fi fost „numele obișnuit la daci al lui Marte sau al Belonei, căci cu el încep toate cîntecele în care se cîntă faptele războinice și moldovenii îl folosesc îndeobște ca să-l pună înaintea cîntecelor lor" [25].

În ceea ce privește termenul de „colindă" — îl găsește de origine romană. *„Aceasta aduce cu Calendis al romanilor și se prăznuiește la începutul fiecărui an nou, atît de către oamenii de rînd, cît și de boieri, cu datini deosebite"* [26].

Materialul folcloric și etnografic care se desprinde din opera lui Cantemir, mai cu seamă din Descriptio Moldaviae, este foarte vast și se referă în primul rînd la moldoveni, apoi la turci.

Vorbind în general despre cîntecul și poezia populară a moldovenilor, Cantemir nu ezită să le atribuie *in toto* — o origine dacică. Aceasta, pentru că moldovenii obișnuiesc să celebreze la diferite ocazii o serie de nume vechi — unele pe atunci necunoscute.

În capitolele sale despre folclor, apar referiri la jocuri, obiceiuri de nuntă, înmormîntarea etc., folclorul obiceiurilor și ritualului de nuntă. În ceea ce privește jocurile, încearcă o clasificare a lor, prezentînd materialul în mod organizat, pornind de la ideia originalității dansurilor moldovenești.

„Jocurile sînt la moldoveni cu totul altfel decît la celelalte neamuri" [27].

„Ei nu joacă doi sau patru inși laolaltă, ca la franțuji și leși, ci mai mulți roată sau într-un șirag lung".

Dansul în roată este hora, unde dansatorii se țin de mînă și execută pași măsurați la stînga și la dreapta.

Hora nu rămîne perfect rotundă, ci capătă trei, patru colțuri sau forma unui ou, după „iscusințele căpeteniei" [28]. În afară de horă — apare *căluşarul* — dans căruia Cantemir îi atribuie un interes deosebit — descriindu-i nu numai forma dansantă, dar și modul de organizare al călușarilor și semnificația dansului, semnificație pe care o consideră „aproape de eres" [29].

„Jucătorii se numesc călușari, se adună o dată pe an și se îmbracă în straie femeiești". Începînd cu aceste cuvinte, el realizează de fapt cea mai veche descriere cunoscută a acestui dans — descriere care în modul acesta are o mare valoare documentară.

Materialul oferit de Cantemir mai cuprinde și date despre nuntă — în care include o orație [30] ; apoi scrie despre obiceiurile de îngropăciune. Dansurile de la nunți erau îndeobște conduse de bărbați vîrstnici și respectați de toți — care, pe urmă își aveau locul lîngă mire. Melodiile erau cîntate din gură și cu diferite instrumente muzicale de către lăutari.

În „Hronicul" său, povestește despre o astfel de nuntă, unde Sobieski este pus să conducă dansul respectiv. Deci dansurile populare erau și cele ale boierimii — care, deși uneori le modifica poate — le practica cu iscusință. La acea nuntă, scrie Cantemir, lăutarii au cîntat :

Constantine, fugi bine
Nici ai casă,
Nici ai masă
Nice dragă jupîneasă.

În cadrul folclorului obiceiurilor, Cantemir descrie „Drăgaica" — dans căruia îi atribuie ca

și Călușului, caracter de ritual. El descrie și obiceiurile de curte — care constituie o altă problemă — și unde ritualul devine factice. El nu se deosebește cu nimic de cel care se practica în urmă cu veacuri și care avusese la bază ceremonialul bizantin.

Cantemir, „fiu întîrziat al Renașterii" [31]) — apare ca unul dintre cei mai însemnați umaniști români. În cadrul concepțiilor sale istorice, Cantemir a inclus și fenomenul muzical — mai precis folclorul muzical moldovenesc. Mergînd un pas înainte față de predecesori, Cantemir vine cu dovezi în sprijinul afirmațiilor sale cu privire la originea dacică sau romană a dansului, cîntecului și poeziei populare românești. Prin aceasta, el — alături de Miron Costin — este un antemergător.

Opera lui Cantemir este încununarea unei epoci culturale, iar nu o excepție ruptă de cultura vremii sale.

Un document deosebit de important, ca încheiere și încununare a unei epoci, îl constituie enunțul lui Gheorghe Tipograful de la Tîrgoviște. Gheorghe, probabil Radovici, semnează predoslovia la un catevasier tipărit la Tîrgoviște în 1713. În cele scrise de el se observă o categorică influență a culturii latine mai precis a lui Ovidiu, poetul exilat la ponticul Tomis.

„De vreme ce firea omenească către cîntări și versuri are a sa priință, precum se vede și la copiii cei mici și plîngători și cu cînturile sînt adormiți. Ci și muierile cele țesătoare și călătorii și corăbierii osteneala care le vine din lucruri cu cîntecele o mîngîie etc".

Iată acum textul lui Ovidiu (Tristia Iv, 1, 5, 8) :

Asemenea și sclavul încătușat ce sapă
Prin cîntec mai ușoară-și face munca sa
La fel, luntrașul care pe mal își trage luntrea
Și în nămol se îngroapă, cu cîntecul se ia !
Și tot așa năierul cînd bate apa mării
Trăgînd cu-a sale brațe lopețile spre el.

. . . . . .

Dar sclava care cîntă și caierul și-l toarce
Se-ngînă ea pe sine și toarce mai ușor

Influența este atît de directă, încît discuția pare aproape inutilă. Categoric că Gheorghe Radovici, om cultivat de tipul celor care au adus măreția epocii brîncovenești, cunoștea nu numai limba latină ci și greacă etc. În ceea ce privește opera lui Ovidiu, aceasta a circulat la noi în țară cu mare frecvență, primele ediții fiind un incunabul german de la 1480 și altul venețian din 1492. Pe de altă parte unele texte ale poetului au figurat în programele școlilor și s-au tipărit ca atare.

Această frecvență mai poate fi justificată și de interesul arătat lui Ovidiu în veacurile evului mediu și pînă tîrziu, el fiind considerat sfînt, mag sau filozof. Prezența influenței unor versuri de Ovidiu în predoslovia unui Cantemir, apare astfel ca o iradiație tîrzie a spiritului renașterii. Este de fapt urmarea unui șir lung de prezențe, de studenți plecați în Apus, la Pavia, la Paris, apoi la Cracovia, Viena etc., încă din veacurile XIV-XV.

O altă cale de pătrundere a culturii renascentiste au constituit-o marile biblioteci, unele particulare, altele mînăstirești, unde au existat adevărate comori, cărți de mare valoare, incunabule și manuscrise, ediții rare chiar și pe acea vreme.

Epoca brîncovenească și momentul Dimitrie Cantemir încheie de fapt o etapă de maximă importanță în istoria culturii românești. Se conturează și concepția despre unitatea națională, originea comună, unitatea de limbă și obiceiuri, pe scurt, originea romanică a poporului nostru.

---

[1] St. Bezdechi — Nicolaus Olahus, Ed. Rom. Aninoasa—Gorj, f.a., pag. 67.
[2] E. Veress — Matricola et Acta, Budapesta, 1915, vol. I, pag. 8—9.
[3] Idem — pag. 9.
[4] Ibidem.
[5] E. Veress — Matricola et Acta, Budapesta, 1915, vol. II, pag. 5—6.
[6] E. Veress — Monumenta Vaticana Hungarica, Budapesta, 1909, pag. 5.
[7] „E bonissimo musico in ogni sorte di strumento et compone opere di musica ai pari di piu eccelenti Autori", Bibl. Nat. Paris, mss. ital., 1513.
[8] „Riverito da virtuosi et particolarmente da professori dela Musica i qualli con segnato concorso, lasciata l'Italia, [...] no spaventati della longhezza del viaggio, perssonalmente si sono presentati al suo Serenissimo conspetto, a contentissimi per i fevori cosi grandi quelli riceveno... vivono nella sua Corte et sotto la sua prottetione con estrema felicita", Bibl. Nat. Paris, mss. 1513.
[9] Girolamo Diruta — Il Transilvano, Venezzia, 1593, pag. 25.
[10]—[11] „... Wlachonibus, cum sint homines simplices et convertibies" Theiner : Monumenta historica Hungariae, vol. IV, pag. 152.
[12]) „...frater Anthonius de Spoletto ordinis fratorum Minorum professor, qui linguam dicte nationis scire asseritur", Theiner : Monumenta historica Hungariae, vol. IV, pag. 152
[13]) „Multitudo quorundam populorum, qui Valahones vocantur", Fejer Codex Diplomaticus Hungariae, vol. IX, pg. 587.
[14]) „Scientem eorum lingvam, idem ibidem.
[15] V. A. Ureche — Codex Bandinus, pag. 142.
[16] Manuscris 164 — Biblioteca Academiei Române.
[17] Dedicat fiilor săi Petru și Teodosie. După moartea primului, cartea a rămas adresată numai lui Teodosie.
[18] V. Grecu — Învățăturile lui Neagoe Basarab, București, 1942, pag. 75.
[19] H. Rüpprich — Briefwechsel des Konrad Keltis, München, 1934, pag. 381. „Opus est apud nos musicum sive organicum in aede de novo extructum quantum ad caelaturae pulcherissimae, a me ante hac non visum neque quantum ad sonoritatem et vocum varietatem... Organista iuvenis quidam aetate, discipulus Gruenpekhi, donec Varadinum veneram, tanta me ceperat oblivio, ut de haethaeo fluvio oblivionem me potasse existimarem...".
[20] Arhivele Statului din Sibiu, mss. j.j. 69.
[21] Quellen zur Geschichte Stadt Kronstadt, in Siebenbürgen, vol. II, pag. 179.
[22] Op. cit. — Arhivele Statului din Sibiu, mss. varia I, pag. 37—49.
[23] J. A. Toderini — De la littérature des Turcs, Paris, 1789, vol. I, pag. 218.
[24] R. Yekta în T. T. Burada — Scrierile muzicale ale lui Dimitrie Cantemir, București, 1911, pag. 17—18.
[25] D. Cantemir — Descrierea Moldovei, ESPLA, pag. 269.
[26] Ibidem — op. cit., pag. 270.
[27] D. Cantemir — Descrierea Moldovei, ESPLA, pag. 246.
[28] Idem — op. cit., pag. 248.
[29] idem — ibidem.
[30] idem — pag. 250.

Aaron Copland

la pupitrul orchestrei Radioteleviziunii

Prezența în mijlocul nostru a compozitorului american Aaron Copland, care a dirijat un concert la orchestra simfonică a Radioteleviziunii, a stîrnit un interes deosebit în rîndurile muzicienilor, a iubitorilor de muzică în genere. Neoclasic, format la școala Nadiei Boulanger, Copland, a fost primit, la început, cu rezervă. Ne referim la lucrarea sa *Simfonia pentru orgă și orchestră*, executată în 1925, la New York, cu Nadia Bounger la orgă și Walter Damrosch la pupitrul dirijoral. Compozitorul povestește însuși în cartea sa „Muzica noastră nouă" că „La acest concert s-a produs un incident neprevăzut, revelator pentru atitudinea față de muzica modernă. Cînd execuția lucrării s-a sfîrșit, dr. Damrosch s-a întors către public spunînd : „Dacă un tînăr de 23 ani poate scrie o asemenea simfonie, înseamnă că peste cinci ani va fi în stare să comită chiar un omor..." Între timp însă, compozitorul s-a... potolit, schimbîndu-și maniera de a scrie. S-a îndreptat mai întîi către jazz *(Jazz Concerto)*. A fost o experiență care l-a făcut să abandoneze însă și această cale, căci posibilitățile oferite de jazz i-au apărut limitate. A compus apoi lucrări ca *Variații pentru pian, Scurtă simfonie* și *Expuneri* la orchestră, cu o scriitură severă, cu armonii curajoase. Dar publicul prefera altceva : o muzică vie, exuberantă, plină de culoare, ușoară, ca de pildă *El salon Mexico, Primăvara apolachiană* ș.a. Drumul lui Aaron Copland ne apare, oarecum, în zig-zag, căci s-a îndepărtat și de această manieră și, începînd cu cea de a 3-a Simfonie, s-a îndreptat către o muzică mai abstractă. Un lucru este însă cert, Copland e, la ora actuală, cel mai cîntat și mai sărbătorit compozitor din America, bine înțeles datorită lucrărilor sale de largă respirație melodică și pline de vervă ritmică.

Programul concertului dirijat la orchestra Simfonică a Radioteleviziunii a cuprins nu mai puțin de trei lucrări de muzică americană contemporană, în primă audiție.

Am ascultat uvertura *Candide* de Leonard Bernstein. Intrînd direct în subiect, ne exprimăm îndoiala că, în lucrare, compozitorul a urmărit să... ironizeze anumite pasaje melodice din unele uverturi celebre de Rossini sau Verdi în maniera în care Strawinski, a parodiat în *Joc de cărți* fragmente din uvertura la Bărbierul din Sevilla de Rossini. Putem afirma însă că uvertura *Candide* are o muzică foarte melodicasă, spumoasă, cu o ritmică antrenantă, cu o vervă diabolică. O muzică foarte accesibilă — am spune noi, de pe... Brodway — pe care dirijorul Copland a interpretat-o ca atare : cu nerv și, în ciuda celor aproape 70 de ani ai săi, cu un entuziasm juvenil, în măsură să o apropie — dacă mai era nevoie — de ascultători.

O trăsătură a programului dirijat de Aaron Copland a fost caracterul eminamente melodios al lucrărilor alese. Ne referim la fragmentele simfonice din opera *Troienii la Cartagina* de Berlioz. Muzică tipic berlioziană, în care cîntul atît de romantic al cornului, murmurul expresiv al coardelor ce tremolează, explozia luminoasă a trompetelor și în genere a alămurilor, crescendo-ul furtunos al tuturor sonorităților orchestrale au evocat din plin scenele de vînătoare, furtuna și altele, adevărate mici poeme simfonice deosebit de sugestive. Totul redat simplu, foarte clar, foarte aerat, de un compozitor și totodată un maestru încercat al bagheței. Avem dreptul să insistăm mai puțin asupra variațiilor Simfonice de Brahms pe o temă de Haydn — lucrare extrem de dificil de realizat la maximum de exigență artistică — și care reclama, neîndoios, mai multe repetiții, de unde ar fi rezultat o mai mare finețe și precizie a execuției. Este relevabil însă faptul că dirijorul a reușit să înfățișeze caracterul eroic al temei coralului pe de-o parte, ca și lirismul, suavitatea minunatei prelucrări brahmsiene.

Ne-am întrebat de cîte ori se ascultă Fauré în concertele noastre simfonice ? Aproape niciodată. Acest mare liric apare cel mult în programele concertelor de cameră, cu lied-urile sale. De data aceasta Aaron Copland a dirijat o parte

din Suita *Pelléas și Mélisande*. Dirijorul ne-a restituit luminos respirația largă, efuzia lirică din *Preludiu*. În *Torcătoarea*, oboiul a avut, laolaltă cu viorile care îl sprijineau eficient cu figurațiile lor ondulatorii, o contribuție de seamă la redarea acestei muzici descriptive, pentru ca în mișcarea finală (antractul ultimului act) să urmărim un adevărat marș funebru, lent, tărăgănat — fiind doară vorba de moartea Melisandei...

Centrul de greutate al programului l-a constituit Concertul pentru clarinet și orchestră de coarde (la care mai participă harpa și pianul) de Aaron Copland. Concertul are o arhitectură deosebită. El e compus dintr-o parte lirică, în

formă de lied, lentă, foarte melodioasă, în care solistul cîntă aproape tot timpul împreună cu orchestra, fără a i se solicita mari tururi de forță. Urmează o parte liberă, descoperită, cadența pentru clarinet, unde acesta este obligat la fraze muzicale vertiginoase, la pasaje de bravură remarcabile pe care valorosul solist Aurelian Octav Popa le-a împlinit strălucit, cîntînd cu o mare puritate, cu o sonoritate puternică și cu atacuri extrem de viguroase. Nu ne-a surprins cu nimic întrucît cunoscutele sonate pentru clarinet solo ce-i sînt dedicate de compozitorii noștri tineri îi solicită performanțe de o virtuozitate, pe alocuri periculoase, pe care le realizează totdeauna cu o ușurință uimitoare. Această cadență de bravură a făcut legătura cu partea a doua a concertului de Copland : vie, mișcată, prin excelență ritmică, chiar dansantă și foarte... americană, în ceea ce privește stilul sincopat, jazzistic. Finalul, cu efectele sale deosebite, originale, a fost, la solicitările insistente ale publicului, bisat.

Am ascultat, în sfîrșit, tot în primă audiție, *Salonul mexican* inspirat lui Aaron Copland de „sufletul poporului mexican pe care l-a cunoscut și către care s-a simțit atras" — lucrare creiată, cum afirmă însuși compozitorul în legătură cu o foarte cunoscută sală de bal din Mexico City. Și aici este de subliniat caracterul ritmic, dansant al lucrărilor. La început mișcarea este de tango, după care ritmica devine foarte variată, complexă, cu intervenții originale din partea soliștilor, cu efecte percutante de mare efect și, ca rezultantă generală, crearea unei atmosfere vesele, optimiste, plăcute.

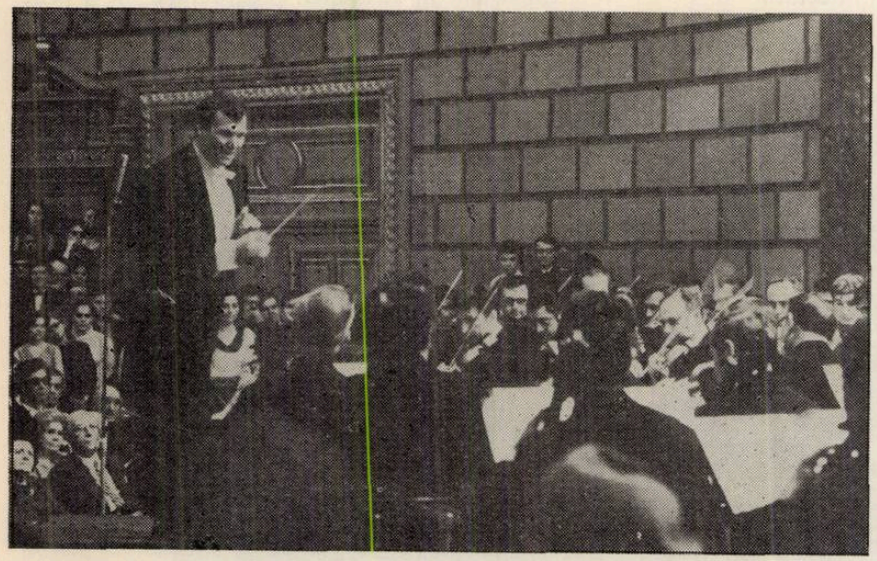
Aaron Copland a condus lucrările sale cu siguranța artistului care cunoaște la tot pasul ceea ce trebuie să dea orchestra, solicitată cu sobrietate și eleganță, cu o prezență de spirit nesovăielnică.

Concertul acesta de indiscutabil succes și muzica americană care a intrat cu un coeficient important în alcătuirea programului, ne-a prilejuit unele reflexii pe care dorim să le împărtășim. Este vorba de orientarea creației contemporane către unele postulate durabile ale artei sunetelor și care, menționate lapidar, constau în melodicitate, vitalitate ritmică, accesibilitate. Într-o vreme în care muzica ușoară își apropie neîncetat sufragiile celui mai mare număr de ascultători, această muzică simfonică americană, reprezintă un concurent binevenit și serios în măsură să polarizeze în deosebi tineretul către o artă care, avînd toate atributele genului ușor, se situează totuși pe o treaptă indiscutabil mai sus. O asemenea muzică simfonică și succesul de care se bucură pretutindeni, ar trebui să dea de gîndit compozitorilor. Ei nu pot și nu trebuie să rămînă indiferenți la atitudinea marelui public față de lucrările uneori riscant făurite și care, în loc să atragă, îndepărtează pe ascultători de muzică.

Departe de noi, desigur, gîndul de a milita pentru o artă de succes imediat (ca să nu spunem ieftin). Și nu trebuie, de asemenea, ca realizatorii muzicii simfonice să se situeze la remorca ascultătorilor neexigenți. Dar între o asemenea muzică și una nu rareori absconsă, cu totul inaccesibilă, există o cale de mijloc pe care Aaron Copland a intuit-o și o cultivă astăzi cu mult succes.

J.-V. P.

Retrospectivă



Spațiul, prin forța lucrurilor limitat, în care se cere concentrată, această privire retrospectivă asupra vieții muzicale dintr-o lună, dă conținutului ei un caracter lacunar, cu atît mai mult cu cît deseori unele manifestări — concerte, recitale, etc — se suprapun. De aici imposibilitatea, credem scuzabilă, a comentării tuturor.

La jumătatea lunii noiembrie concertul obișnuit al Filarmonicii „George Enescu" ne-a prilejuit revederea, la pupitrul dirijoral, a lui Georges Prêtre, acest șef de orchestră de clasă mondială, deși foarte tînăr. Tînăr, dar ce maturitate de gîndire, ce concepție elevată asupra muzicii, ce capacitate de a transmite și emoționa, aflate, odată mai mult, la acest artist autentic... !

Încă de acum două decenii, Georges Prêtre a dirijat și spectacole de operă — cum dirijează de altfel și astăzi — iar în 1950, tenorul nostru Emil Marinescu a cîntat cu succes sub bagheta sa, la Toulouse, în Othello de Verdi.

Am urmărit de data aceasta, Simfonia a VIII de Dvorak. Dvorak este una din simpatiile dirijorului. Acel nesecat flux melodic, claritatea imaginilor muzicale și atmosfera, uneori nostalgică, sînt tot atîtea elemente pe care Prêtre ni le-a restituit cu o artă în măsură să apropie de această lucrare chiar și pe cei mai blazați ascultători. Lucrarea rămîne de altfel în urmă față de simfonia „Din lumea nouă".

Ni-l amintim pe Prêtre, cu ani în urmă, năvalnic, tumultos, și răscolitor, în Simfonia Fantastică de Berlioz. A fost revelația, pentru noi, a remarcabilului dirijor. De data aceasta, el a apărut la pupitru cu o atitudine statuară, o ținută imobilă. Văzut din spate părea că, uneori doar supraveghează, punctînd cînd și cînd, solicitînd, ici-colo, orchestra, strunită însă cu o minunată grije, la repetiții. A, dar ce energie surdă și am zice sălbatecă, în sensul cel mai bun, clocotea sub această imperturbabilă prezență și care, la răstimpuri, se deslușea în unele tresăriri ale mîinii sale elegante și experte, în chipul în care creia un crescendo, ori rotunjea o frază... Bagheta sa nu a intervenit decît cînd și cînd, la o cotitură importantă și decisivă. Dar energia promptă care o desfășura era năpraznică. Dintr-o mișcare lentă cum e partea a doua a Simfoniei de Dvorak, foarte romantică, pentru a nu spune romanțioasă, Georges Prêtre a realizat un Adagio lin, suav, cantabil pe care l-a modelat, ca o mîngîiere... Pentru un nimic, valsul din partea următoare, ar fi riscat să devină banal, plictisitor. Georges Prêtre l-a scos cu măestrie din această condiție, conferîndu-i noblețe, distincție. El a realizat apoi un final viguros, eroic, în care fiecare variație a fost investită cu un profil distinct și plin de interes.

Am urmărit apoi tripticul simfonic *Nocturne* de Debussy. Debussy a profesat totdeauna o vie aversiune față de notițele explicative care tind — spunea el — „să omoare misterul". Nu vom spulbera prin explicații, vraja muzicii din primul tablou, *Norii*, dar rareori ne-a fost sugerată cu atîta poezie, ca

de data aceasta, imaginea norilor, mersul lor lent și melancolic, fugărirea și destrămarea lor pe cer în înserare... Cu totul altfel ne-a fost înfățișată cea de a doua nocturnă, *Serbări :* ca o petrecere populară, cu ritmuri dansante vii, bine precizate, cu impresia de cortegiu fastuos ce trece contopindu-se în însuflețirea generală a serbării. Ultima parte a tripticului : *Sirene.* Aici Georges Prêtre a redat în tonuri estompate imaginea atît de schimbătoare a mării, a valurilor tivite de argintul lunii, din care la răstimpuri sirenele — exprimate prin mijlocirea corului feminin — își înalță cîntul lor — uneori însă, ce-i drept, cam prea material, cu izbucniri prea puternice... În *Nocturne* Georges Prêtre, ca un modelier foarte iscusit nici nu a mai avut nevoie de banghetă, creind volumele, delimitînd suprafețele prin simplul dar savantul joc al mîinilor.

Concertul dirijat în întregime pe de rost, s-a încheiat cu Valsul de Ravel. De data aceasta bagheta lui Georges Prêtre a intrat iarăși în joc, pentru a crea contraste dinamice mari, a indica fuziuni de sonorități atrăgătoare și a imprima o mișcare dintre cele mai elegante. Era șeful de orchestră însuși care conducea serbarea scînteietoare, adevărata apoteoză a valsului de odinioară... Georges Prêtre s-a dovedit odată mai mult constructorul scrupulos, plin de grije față de dinamismul ca și de precizia pe care le pretinde muzica, în același timp artistul înflăcărat care comunică un farmec deosebit realizărilor sale — de unde marele succes de care s-a bucurat.

În săptămîna următoare, dirijorul Iosif Conta a prezentat la Filarmonica „George Enescu", în primă audiție *Missa glagolitică* pentru cor mixt, soliști, orgă și orchestră de Leos Janacek.

Întocmai ca și Mussorgski (a cărui grandioasă umbră se face uneori în mod discret simțită și în această lucrare) Janacek inmlădiază muzica după cuvînt. Acest lucru compozitorul l-a avut de altfel, în vedere, statornic și în operele sale Katia Kabanova, Jenufa etc. Glagolitica — dela slavonul *glagol* = vorbă — se numește scriitura uzitată în primele monumente ale literaturii slave din veacul al IX-lea. Janacek folosește anumite texte glagolitice și din liturghia cehă. Muzica inspirată din folclor, cu unele puternice rezonanțe arhaice, face corp cu cuvîntul și are un caracter profund dramatic. Lucrarea se desfășoară după tiparul clasic, în cinci părți. Momentele contrastante — între luminos și sumbru, între obidă și nădejde — nu lipsesc. Pe alocuri sonoritățile sînt foarte aspre, alteori de-a dreptul suave și uneori ca de pildă în *Gloria,* au un caracter imnic. În *Credo* am deslușit alături de pasajele cu un caracter serafic, altele de un intens sentiment dramatic. Corul dirijat de Vasile Pîntea a cîntat în limba originală, ceea ce a reprezentat o muncă deosebită. În același timp cîntul său a fost foarte echilibrat, pe partide, omogen și frumos organizat, cu aducerea în joc a unor foarte expresive nuanțe dinamice. Orga a fost susținută de Josef Gerstenengst cu vigoare și relief sonor, iar soprana Emilia Petrescu, mezzo-soprana Mihaela Mărăcineanu, tenorul Nicolae Andreescu și baritonul Nicolae Gafton au împlinit importantele lor roluri solistice cu muzicalitate și cu o

lăudabilă integrare în litera și spiritul lucrării. Orchestra a sunat cu plenitudine dar fără a impieta asupra celorlalți factori menționați — revenindu-i dirijorului Iosif Conta meritul de a fi coordonat această complexitate de forțe interpretative, cu rezultate dintre cele mai pozitive.

Ne-am bucurat de prezența la acest simfonic a violoncelistului Radu Aldulescu care, musafir mult așteptat, poartă în schimb cu prestigiu arta sa interpretativă, departe, peste hotare, unde este apreciat ca unul dintre cei mai reprezentativi violoncelişti contemporani. In Concertul pentru violoncel și orchestră în do major de Haydn ne-a făcut să prețuim odată mai mult, dincolo de strălucirea și finețea tehnicei de care dispune, acea poezie specifică pe care o comunică lucrării, muzicalitatea cu care investește, de altfel, orice intră în raza preocupărilor sale interpretative. Radu Aldulescu este artistul de mare noblețe care are meritul de a se fi afirmat într-o continuă îmbogățire a potențelor sale interpretative, într-o progresie nestăvilită.

Tot la Filarmonica „George Enescu", dirijorul Mihai Brediceanu a prezentat, deodată, două prime audiții. Este lăudabilă această solicitudine față de lucrări necunoscute încă, ale compozitorilor noștri ca și ale celor străini. Uneori dirijorii noștri fac concerte exclusiv de prime audiții. Aici începe să se instaleze însă îndoiala noastră că orchestra (și chiar dirijorul) poate pregăti, cu egală împlinire, interpretativă, toate lucrările aduse în joc.

Am urmărit astfel Simfonia a II-a de Landowski. Marcel Landowski, critic și compozitor, este o figură de seamă a muzicii franceze contemporane. El se situează însuși în dîra luminoasă lăsată de Mussorgski și Honegger. Este înainte de toate un umanist, înțelegînd — cu toate că stăpînește toate cuceririle scriiturii muzicale contemporane — să nu-și subordoneze creația unor căutări formale ci să meargă la izvoarele vii ale spiritualității și sensibilității umane. La el — așa cum afirmă Gisèle Brelet — „acțiunea de a compune este inseparabilă de actul de a trăi iar procesul creator, cu totul empiric, generează, în chip spontan, propriile-i mijloace de expresie"... Simfonia a II-a ne-a apărut interesantă și, în ciuda influențelor declarate chiar de compozitor, originală. Nu vom intra în detalii de construcție. Landowski creiază la început un fond sumbru, obsesiv, datorită în deosebi folosirii instrumentelor percutante, a tobelor, pe care se înalță un cîntec ca o lamentație, la violine, în acut. Caracterul aritmic și persistent al tobelor conduce către un crescendo de-a dreptul terifiant. Sînt momente de mare tensiune cărora le succede însă o atmosferă (partea a doua) mult mai aerată, mai limpezită. Compozitorul, stăpîn pe mijloacele sonore puse la dispoziție de orchestra mare reușește — în final — să creeze folosind viorile, ca un șuerat fantastic — un soi de impresionant iureș sonor. Și aici tumultul pe care îl crează prin mijlocirea loviturilor sacadate, la instrumentele de percuție, descoperite, este mare, sfîrșind lucrarea în chip disonant... Nu putem nega că această simfonie ne-a interesat prin caracterul ei mai puțin obișnuit, pe alocuri chiar straniu. Am dori să o reascultăm.

Talentatul și activul Liviu Glodeanu scrie multă muzică. Poate chiar prea multă — ceea ce nu însemnează însă că o scrie superficial. Este și foarte cîntat. Ne gîndim totuși că poate e bine să arunce, la răstimpuri, o privire înapoi asupra realizărilor, să reflecteze asupra lor, și controlînd, cu acuitate și în spirit foarte critic, drumul parcurs, să-și încordeze forțele în perspectiva viitorului. Poate că o face, nu știm.

Am ascultat spre sfîrșitul lui octombrie la Filarmonica, sub bagheta dirijorului Mihai Brediceanu ciclul său de poeme Ulysse pentru voce și orchestră — lucrare distinsă cu Premiul Uniunii Compozitorilor pe anul 1968. Alcătuită din șapte secțiuni, ea debutează și sfîrșește cu cîte o *Lamentație*, are un prolog, un epilog și două interludii. O analiză muzicală ar depăși, desigur, cadrul acestei retrospective. Fiecare secțiune comportă o lume sugestivă de imagini evocatoare ale periplului legendarului personaj. În paranteză vom spune că poetul Mihai Ungureanu versificînd episoadele vădește talent

deşi nu am putea aplauda unele distihuri stîngace ca de exemplu :/Tot ce e obiect sau este viu/ Toate aventurile se ştiu... etc. Muzica este originală, orchestraţia viu colorată, cu elemente savuroase de eterofonie. Nota dominantă, lirică, elegiacă, o dă într-o bună măsură şi cîntul solistei.

Am făcut cunoştinţă, în persoana sopranei Iulia Tözser de la opera maghiară din Cluj, cu o voce cu totul excepţională, de o mare claritate, cu acute de o strălucire rar întîlnită şi de o egalitate desăvîrşită a coloritului pe întreg ambitusul. Iulia Tözser dispune totodată de o forţă imensă care o recomandă celor mai mari scene lirice. A fost o revelaţie. Mihai Brediceanu care desfăşoară o activitate dirijorală intensă a relevat frumuseţile partiturii cu pricepere şi eleganţă, conducînd în partea a doua a programului arhicunoscutul concert de Mendelssohn-Bartholdy în care virtuozitatea plină de strălucire a violonistului Ion Voicu s-a făcut odată mai mult apreciată.

Absenţa violonistului sovietic Viktor Tretiakov ne-a prilejuit apoi reîntîlnirea în concertul simfonic al Filarmonicii dirijat de Emanuel Elenescu, cu violonistul Mihai Constantinescu. Este de subliniat că fără o pregătire prealabilă, Mihai Constantinescu a dat o remarcabilă interpretare concertului pentru vioară şi orchestră de coarde în do major de Haydn, fiind de relevat în mod deosebit poezia cu care a cîntat partea mediană Adagio, care la insistenţele publicului a fost bisată. Dirijorul Emanuel Elenescu a prezentat apoi lungul poem simfonic „Aşa grăit-a Zarathustra" de Richard Strauss şi, ca o compensaţie, scurta piesă „Cortegiu" op. 8. de Mihail Jora. Este apreciabilă munca artistică depusă de Emanuel Elenescu, capacitatea sa de a asimila pe de rost majoritatea lucrărilor simfonice aduse în cîmpul audiţiei.

Simfonicul de joi, 27 noiembrie al Radioteviziunii a depăşit — prin programul prezentat şi forţele artistice care au paticipat — obişnuitele concerte.

Am ascultat, ca deschidere, sub bagheta dirijorului Constantin Bugeanu *Serenada* a doua, în la major de Brahms. Este o adevărată simfonie, alcătuită din cinci părţi pe care compozitorul le încredinţează suflătorilor şi corzilor grave. Mişcările sînt contrastante şi dacă lucrarea nu se distinge printr-o mare strălucire, în schimb suflătorii orchestrei simfonice au cîntat în chip strălucit. Dirijorul Bugeanu a imprimat Serenadei o notă austeră, sobră ; reveria poetică şi melancolia, nostalgia brahmsiană au apărut mai senine ca de obicei. Socotim indicat ca asemenea lucrări de tinereţe ale compozitorului să fie aduse, cînd şi cînd, în lumina audiţiei, chiar dacă ele nu ating plenitudinea concepţiei şi profunzimei brahmsiene din cele patru simfonii.

Am urmărit apoi, în primă audiţie, *Concertul pentru oboi, fagot şi orchestră de coarde* de Adrian Raţiu. Subliniind la modul pozitiv locul acordat totdeauna creaţiei originale româneşti în aceste concerte simfonice, nu putem eluda că această lucrare este prezentată totuşi după cinci ani de cînd a fost creată. Pe de-o-parte, faptul ar trebui să ne bucure, dovedind ritmul viu în care lucrează compozitorii noştri chiar dacă, prin forţa lucrurilor, concertele simfonice nu pot ţine pasul cu ei. Evident însă că în răstimpul a cinci ani, un compozitor, oricît de format ar fi el, evoluează, cu deosebire în zilele noastre, foarte mult.

Creaţia lui Adrian Raţiu se caracterizează printr-un anumit rigorism şi o mare exigenţă. Compozitorul nu aglomerează opus-uri şi infolii ci, cu metodă şi seriozitate, cu o conştiinţă activă a responsabilităţilor ce îi revin, dă la iveală lucruri finite, trecute printr-o sită, ca să-i spunem astfel, foarte deasă. Concertul ascultat ne-a convins, odată mai mult despre acestea. Conceput polifonic şi desfăşurat fără întrerupere, este alcătuit totuşi dintr-un *Preludiu*, o parte mediană *Movimenti* şi un *Postludiu*. La început coardele grave crează o atmosferă de meditaţie. Muzica pare să se ridice din adîncuri. Pe acest fundal nu întîrzie să apară cele două instrumente concertante, oboiul şi fagotul, care însă se înscriu repede în ţesătura orchestrală, făcînd

îndeobște corp cu ea. Compozitorul a încredințat acestor două instrumente sarcini de mare exigență și unul din aspectele originale ale lucrării stă în cadența pe care soliștii, doi artiști instrumentiști încercați — Petre Bocotan la oboi și Emil Bîclea la fagot — le-au împlinit ca adevărați virtuoși ce sînt. În această privință este de relevat faptul că Adrian Rațiu a reușit ca cele două instrumente atît de diferite sub raportul coloritului timbral, să stea într-o perfectă armonie completîndu-se și susținîndu-se reciproc. Pe parcursul lucrării, fagotul a împlinit frumoase momente de cantilenă al cărei lirism interiorizat nu a fost stînjenit de intervalica, uneori mare, comandată de structura interioară a substanței muzicale așa cum a fost alcătuită de compozitor. Tot astfel oboiul a atins limite maxime, în acut, de virtuozitate, realizate cu toată bravura cerută. Orchestrația este concepută cu multă transparență ; există pasaje în care coardele, tratate în chip cu totul original, introduc o notă însuflețită, ca de joc românesc. Alteori, crează prin tremolarea lor la care se asociază și soliștii, momente de interesantă eterofonie.

Dirijorul Constantin Bugeanu a favorizat evidențierea tuturor acestor elemente care reprezintă „sarea" lucrării, printr-o conducere ponderată și aprofundată. Totul a apărut aerat, transparent la lumina zilei, mai bine zis a... serii de concert.

Am avut apoi *Recviemul* de Mozart căreia i s-ar cuveni fără îndoială, o cronică specială. Dincolo de detaliile acestei ultime capodopere mozartiene se cuvine să relevăm aportul excepțional al soliștilor — cîntul *serafic de* o mare puritate a stilului adus în joc de soprana Emilia Petrescu, căldura și suavitatea mezzo-sopranei Martha Kessler, dulceața onctuoasă a tenorului Valentin Teodorian, gravitatea basului Gheorghe Crăsnaru. Dirijorul Constantin Bugeanu conducînd pe de rost monumentala lucrare a scos în deplin relief pasajele de cutremurător dramatism, de meditație adîncă și tragică, de reculegere supremă...

Orchestra s-a distins prin grija de a răspunde prompt și corect tuturor solicitărilor iar corul (dirijat de Aurel Grigoraș) prin cîntul său nuanțat, frumos gradat. O seară de concert pe care ne-am dori-o oricînd.

Compozitoarea și pianista Hilda Jerea este o animatoare de frunte a vieții noastre de concert în domeniul muzicii de cameră. Ea a reușit, dăruindu-se în anii din urmă unei munci de înaltă ținută artistică, să adune în jurul său un mănunchi de interpreți dintre cei mai înzestrați, alcătuind formația *Musica Nova* ale cărei succese s-au făcut apreciate nu numai la noi dar și peste hotare. Spre sfîrșitul lunii noiembrie *Musica Nova* grupînd pe Hilda Jerea (pian) Mircea Opreanu (vioară) Valeriu Pitulac (violă) Cătălin Ilea (violoncel) și Aurelian Octav Popa (clarinet) a prezentat, în colaborare cu Aurel Nicu-

lescu (dirijor) Virgil Frîncu (flaut) Mihai Tănăsilla (fagot) și Ilie Ștefănescu (saxofon) o „seară de muzică vieneză", în cadrul căreia au fost interpretate la un superior nivel artistic lucrări de Schönberg, Berg, Webern.

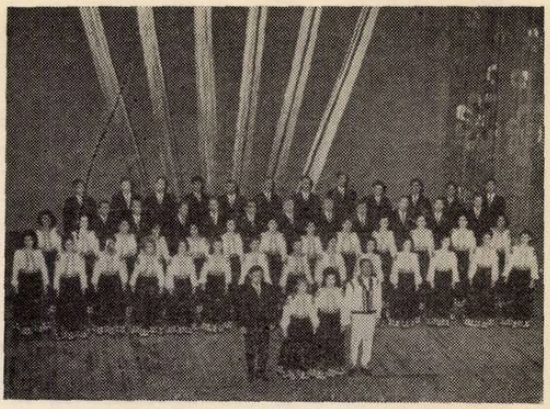
Spectacolele prezentate în vremea din urmă, de către Ansamblul „Ciocîrlia", au vădit preocupări serioase pentru depășirea nivelului programelor, oricît de bun ar fi fost el.

Un loc însemnat în noul spectacol — care durează însă mult, cu atît mai mult cu cît intervin și o seamă de suplimente, îl ocupă dansurile. Sub conducerea lui Gavril Ciobanu (consilier consultant Tamara Cap) un numeros corp de balet (peste 30 dansatori și dansatoare) înfățișează mai puțin jocuri populare individualizate cît scene coregrafice de mare amploare, cu desfășurări bogate, diversificate cu imaginație. În *Sărbătoarea liliacului* am aflat alături de învîrtejite hore tinerești în care grupurile dansante se desfac și refac necontenit, unele jocuri potolite, hore bătrînești. În *Dans din munții Codrului* perechile intră în șir ca *Fetele din Căpîlna.* Dansatoarele se pavanează cu grație (mișcarea capetelor nu trebuie însă exagerată) apoi flăcăii au sărituri sprintene (poate prea înalte). *Ciuleandra* debutează lent. Dansul are, la început, un caracter hieratic. Fetele în costume de un colorit feeric, împodobite și cu marame, evocă adevărate personaje de basm (costumele : Ion David). Jocurile flăcăilor sînt viforoase ; dinamismul și vitalitatea lor impresionează. Cu totul altfel se prezintă *Nunta de pe Someș* în care intră elemente de pantomină. Aici flăcăii sînt cei ce apar în costume de mare fantezie (ilice brodate multicolor, ciucuri și clopoței la picioare, pălării cu penaje de păun etc).

S-a lăsat pentru încheierea spectacolului *Poem călușăresc* în care intervin, de data aceasta și... călușărese. Nu știm cît este de autentică această montare (se pare că în unele regiuni au și fetele o anumită participare) dar tradiționalele figuri ale călușului sînt în minoritate față de desfășurarea generală a „Poemului".

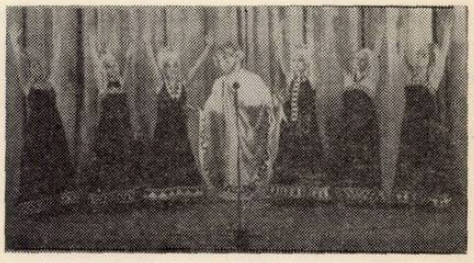
Orchestra (peste patruzeci de muzicanți) condusă pe rînd de Constantin Arvinte autorul majorității prelucrărilor muzicale și de Ionel Budișteanu a cîștigat în amploare. Ionel Budișteanu este unul dintre rarii dirijori de muzică populară care înțeleg să cînte cu nuanțe de forte-piano. Uneori surdina pe care o impune orchestrei este minunată. Dirijor și violonist de talent deosebit el trebuie să se păstreze însă în aceste limite renunțînd — pentru ținuta spectacolului — de a face și comperaj, cu unii interpreți vocali.

Cunoscuții soliști ai Ansamblului au avut o participare însemnată la izbînda spectacolului. Toți s-au bucurat de succes, dar nota particulară, interesantă prin accentul specific al cîntecului, al viersului oltenesc, a adus-o Maria Ciobanu. Relevăm deasemenea cîntul molcom, dulce, cu caracter de baladă, la caval și din fluier, al



lui Marin Chisăr, a cărui noblețe este cuceritoare. Regia (N. Frunzetti) a îndrumat cu simț artistic desfășurările scenice. Dacă va reuși să elimine și momentele de convențional care încă persistă în unele atitudini, succesul spectacolului va fi cu atît mai mare. În general, ar fi de dorit să se urmărească mai puțin realizarea unor desfășurări scenice spectaculoase de mare amploare, pe care le-am cunoscut de altfel și la alte ansambluri de circulație internațională, în favoarea unor jocuri cît mai autentic românești.

Esop, viața, muzica și noi este titlul spectacolului muzical-umoristic prezentat în premieră de Ansamblul artistic al U.G.S.R. : un așa zis *musical* care alcătuit din diverse cuplete și scheciuri satirice, amuzante și din unele momente muzicale, cu soliști vocali precum și din scenete dansante, prinde tot mai mult teren și la noi; căci destinde pe spectator, îl „deconectează" cum se obișnuiește să se spună.



Esop, legendarul fabulist este un pretext. El apare ca moralist al fabulei, mai de grabă al unor fabule cu adresă foarte directă. Sînt satirizate neglijențele și lipsurile din unele domenii, de muncă, de viață, incapacitatea „șefilor" de a primi critica etc. etc.

Textele, unele semnate (Sadi Rudeanu și Mihai Joldea) altele nesemnate, le-am aflat spirituale, izbutite, dar mult mai puțin izbutit autointerviul din programul de sală.

Nae Lăzărescu (Esop), excelent actor, debitează atacurile sale cu un umor sec, personal. Naturaleța, simplitatea și bonomia sa cuceresc. Impetuos și cu aplomb apare cupletistul Florian Crăciunescu.

Muzica, mai bine zis, muzicile create de Florentin Delmar, Florin Comișel, Ion Cristinoiu, Nicolae Cocoș și... alții sînt melodioase, au o anu-

mită fluență, fără pretenții însă de a se impune ascultătorului, din capul locului. Armonizarea, orchestrarea lor e făcută... ca la carte : eufonică și fără îndrăzneală. Este un domeniu asupra căruia compozitorii (și orchestratorii) trebuie să reflecteze în sensul amplificării spectrului sonor ; vor fi feriți astfel de a cădea în banalul lucrurilor deja spuse. Dintre soliștii vocali — Mariana Dumitrescu, Cristina Pongratz, Nicolae Coman și Atanasie Lambru — s-a desprins Ștefania Bolozan, pentru stilul vioi, înflăcărat, în care interpretează cîntecul popular românesc. Potpuriul aranjat de Florentin Delmar, bine înlănțuit, în chip contrastant, reprezintă un moment interesant al spectacolului. Muzica populară românească ocupă însă, în chip surprinzător, un loc prea mic în economia programului. Amintim că spectacole ca cel prezentat de „Ciocîrlia" sau „Festival... estival", alcătuite exclusiv din muzică populară românească, au făcut săli arhipline. Unde ? La Sala Mare a Palatului !

Momentele dansante ar putea cîștiga și mai mult în eleganță, în promptitudinea desfășurărilor (coregrafia Ștefan Gheorghe, Duțu Constantin) cu condiția ca unele balerine să se supună la o mică... dietă alimentară. Altfel, vai de bieții parteneri... !

Spectacolul cîștigă simțitor datorită austerității decorurilor simple, a policromiei fundalului (îndeosebi actul I) : scenografia Puiu Ganea, Andrei Ivăneanu-Damaschin, regia artistică Petru Mihail. Ar cîștiga și mai mult dacă soliștii vocali ar avea un singur „tour de chant". Altfel, el se lungește pe aproape trei ore — ceea ce este exagerat. Făcînd suma lucrurilor pozitive și a micilor rezerve menționate, conchidem că spectacolul este bun, nu plictisește, dimpotrivă — lucru pe care îl socotim esențial.

■

În școlile de muzică, aceste anticamere ale Conservatorului, tinerele talente se pregătesc cu rîvnă. La răstimpuri realizările celor mai înzestrate elemente sînt aduse în lumina sălilor de concert, chiar la Filarmonica „George Enescu". După concertul pentru pian și orchestră no. 3 de Beethoven interpretat cu luni în urmă de către Ilinca Dumitrescu cu un excepțional brio și cu o atît de aleasă muzicalitate, recent am urmărit un dublu recital în sala Studio a Ateneului dat de doi promițători interpreți. Pianistul Bogdan Georgescu, elev în ultimul an al școalei de muzică din Pitești (clasa prof. Gloria Bădescu) a prezentat un program foarte variat. Debutînd cu Preludiu și Fugă în si bemol major din primul caet al „Clavecinului bine temperat" de Bach a vădit însușiri de primul ordin : o tehnică frumos cizelată și o indiscutabilă aderență la stilul auster, sobru în care se cere interpretată muzica „Maestrului maeștrilor". Așa cum arătam și cu alt prilej, este foarte indicată prezența, chiar timpurie, a lui Bach, în repertoriul unui interpret. George Enescu spunea cu multă plasticitate că „Bach este Sfîntul Petru al muzicii" — înțelegînd că deschide porțile către execuția și înțelegerea marii muzici. Studiul de concert no. 3, în re bemol major de Liszt l-a arătat pe tînărul pianist înclinat către interiorizare, către meditație. Bogdan Georgescu este un spirit reflexiv, care gîndește muzica. În Brahms (Intermezzo no. 1 în la minor și Balada în sol minor) a pus accentul pe forța de percuție dar am avut satisfacția unei prezentări foarte apropiată de intențiile compozitorului a *Catedralei scufundate* de Debussy.

Păstrînd, așa cum se cuvenea, ritmul imuabil, tînărul interpret a eșafodat capodopera debussystă cu o maturitate a concepției care ne-a impresionat. A fost o evocare sensibilă a legendei bretone, cu catedrala Ys-ului care uneori se înalță din valuri. Svon de clopote și ceea ce pare o ceremonie, apoi scufundarea din nou a catedralei în adîncuri, a fost redat în chip cu totul sugestiv. Acea estompare a sonorităților și coloritul impresionist specific au fost redate printr-un judicios joc de pedală.

În feeria *Jocurilor de apă* de Ravel, în Sarabanda din Suita a 2-a de Enescu apoi în Noveletta de Schumann și în piesa Sposalizio (Căsătoria) de Liszt, Bogdan Georgescu a vădit frumoase potențe artistice de perspectivă. Cultivîndu-le cu grije, urmărind cu multă atenție elementele de fond ale muzicii și interpretările marilor pianiști, va ajunge cu siguranță la înfăptuiri de remarcabilă calitate.

Un interpret deosebit de înzestrat s-a dovedit a fi și tînărul violonist Șerban Lupu, din ultima clasă a Școalei no. 1 de muzică din București. Programul său a cuprins deasemenea lucrări de mare exigență, începînd cu *La folia* de Corelli. Dincolo de finețea execuției — unele accente mai brusce le lăsăm la o parte, cum va trebui să le evite și violonistul — este relevabil stilul păstrat celebrei piese, atît de dragi lui George Enescu, dela care ne-a rămas, din fericire, o înregistrare minunată. Șerban Lupu are o frumoasă sonoritate iar tonul său poate căpăta la nevoie o mare amploare ; interpretarea sa a fost foarte bine dozată sub raportul nuanțelor dinamice. În pasajele grave am simțit acea dogoare care ne-a dus cu gîndul la George Enescu dovedind buna îndrumare (prof. George Manoliu) de care se *bucură* tînărul violonist. Piesa de mare rezistență a fost sonata no. 1, în sol minor pentru vioară solo, de Bach. Lucrarea, bine pregătită, a fost redată corect pentru un elev totuși de școală, fiind relevabil, în mod deosebit unele ușoare modificări de tempo care

au dat fugii, de exemplu, un caracter viu şi care ţineau de o agogică bine organizată.

Este de subliniat la modul cel mai pozitiv prezenţa în aceste programe a muzicii lui George Enescu. Am ascultat astfel Sonata a doua, în fa minor. Chiar dacă tonul violonistului a fost la începutul primei mişcări puţin mai aspru, violonistul şi-a găsit repede contenenţa necesară. Frazarea sa a apărut bine gîndită, interpretarea, pe alocuri, dogorîtoare, iar încheierea mişcărilor întîia şi a doua realizată cu gravitate în piano.

Am apreciat de asemenea, prezenţa în program a *Dansurilor româneşti* de Bela Bartok. Nu vom mai intra în detalii asupra tempo-ului — în dansul al treilea mai accelerat, în următorul mai relaxat — pentru a sublinia unele remarcabile realizări, ca acele sunete flautate, în acut, finețea anumitor flageolete în dansul al treilea. Din suplimentele acordate, desprindem Capriciul al 17-lea de Paganini — care ne-a prilejuit cunoaşterea şi a posibilităţilor pe linie de virtuozitate tehnică ale tînărului Şerban Lupu căruia îi prevedem — dacă se va consacra neprecupeţit muncii sale artistice — o carieră violonistică rodnică. Colaboratoarea sa, bine pregătită, participantă la recital în egală măsură, cu deosebire la Sonata a doua de George Enescu, a fost pianista Liliana Iacobescu — cu rezerva însă a sunetelor staccato, seci şi martelate pe care va avea grije în viitor să le atenueze.

În această privinţă ar fi de dorit să se pună în genere o surdină pianului care, pe deasupra mai era şi descoperit. Sala e mică, reverberaţia mare.

Să arătăm în puţinele rînduri care ne mai rămîn disponibile, că în aceeaşi sală studio a avut loc în ultima decadă a lunii noiembrie 1969 şi recitalul dat de pianistul Paul Farkaş, de la Oradea care a prezentat cu îngrijire un program de forţă : Beethoven (32 variaţii în do minor), Brahms (Sonata în fa diez minor) şi Mihail Jora (3 Preludii). În partea a doua a recitalului, soprana Blanche Adelstein a interpretat, vădind însuşiri vocale demne de cultivat, arii din opere de Mozart şi lieduri de Strauss, Wolf, Ravel, Doru Popovici şi Mansi Barberis, acompaniată de pianista Viorica Cojocariu cu apreciatul său simţ artistic.

J.-V. PANDELESCU

*

Formaţia camerală „Concertino"

La numai cîteva luni de la concertul de debut, formaţia „Concertino", alcătuită dintr-un mănunchi de tineri entuziaşti care activează în cadrul colectivului simfonic al Filarmonicii „George Enescu" şi ale căror afinităţi şi calităţi interioare ţin în primul rînd de înţelegerea profundă a universului sonor, consecvenţi repertoriului muzicii preclasice, ne-au oferit într-un concert susţinut în sala Mică a Palatului cîteva din lucrările neîntrecuţilor maeştri ai acestei epoci muzicale de sinteză şi rafinament componistic : Trio de Haendel, Philipp Emanuel Bach, Trei Canzoni de Frescobaldi, adevărate „vocalize" instrumentale, încheindu-şi programul cu splendida lucrare „Apoteoza lui Lully" de François Couperin, o piesă de virtuozitate alcătuită din 10 episoade desfăşurate într-o interesantă succesiune programatică, unele dintre ele cu rezonanţe stranii, asemeni unor reverberaţii în timp, adresate parcă muzicii moderne din zilele noastre.

Cvintetul „Concertino" format din Virgil Frîncu-flaut, Adrian Semo-vioară, Otto Georges Roth-violă, Tiberiu Ungureanu-violoncel şi Nicolae Licareţ-clavecin, ne-au oferit cu generozitate multe momente de adevărată elevaţie artistică pe parcursul întregului program, atît în piesele de natură pur instrumentală cît şi în cele de acompaniament, înaripaţi de valorosul concurs al sopranei Emilia Petrescu, care ne-a încîntat în „Ordinul femeilor" de George Philip Telemann şi în Cantata „Nel dolce del oblio" de Haendel.

Este mai multe decît reconfortant să constaţi că, cvintetul „Concertino" învingînd în perioada ce s-a scurs de la concertul de debut din luna mai, dificultăţile inerente oricărui început, dobîndeşte noi potenţe interpretative, înscriindu-şi cu mai mult curaj numele în peisajul general al vieţii noastre muzicale. Dacă îşi va respecta crezul artistic şi îşi va continua drumul cu ascendenţă, va deveni cu siguranţă o prezenţă aşteptată cu simpatie şi interes.

→

C. RĂSVAN

„Michelangelo" de Alfred Mendelsohn la opera din Cluj

Stagiunea semicentenarului teatrului liric clujean, s-a deschis cu o nouă premieră de operă românească : *Michelangelo* de Alfred Mendelsohn — libretul de Alexandru Kiriţescu. După Timişoara, opera Română din Cluj, este a doua instituţie lirică ce pune în scenă această lucrare.

Subintitulată frescă dramatică în şase tablouri, opera *Michelangelo* reprezintă, prin subiectul şi tratarea sa, un document artsitic valoros ce afirmă muzica românească în panorama universului sonor contemporan. Opul muzical dramatic al lui Alfred Mendelsohn, presupune deci întrepătrunderi şi contingenţe care să-i autentifice caracterul şi adevărul dramatic. Într-adevăr, o analiză subtilă a structurilor muzicale, descoperă legături ce par a demonstra filiaţii atît din natura subiectului libretului cît şi din sfera muzicii vechi sau modale româneşti. Aşa se explică unele turnuri muzicale care ne conduc cu gîndul la originea lor preclasică ; caracterul de coral al preludiului primului tablou, aria lui Rafael care relevă spiritul stilului madrigalesc al secolului al XVII-lea sau unele tipare ce fac aluzie la vechile ricercarii. Confruntarea lor cu suflul renascentist, ce caracterizează întreaga desfăşurare a operei, cît şi cu intonaţiile modurilor populare româneşti, certifică calitatea de „document" românesc, dîndu-i operei originalitatea şi distincţia cuvenită.

Creatorii spectacolului clujean, Petre Sbârcea — dirijor, Ilie Balea — regizor, Gheorghe Codrea şi Vasile Rusu — scenografia şi sculptura, au prezentat publicului o creaţie în adevăratul înţeles al cuvîntului. Înţelegînd că muzica lui Alfred Mendelsohn nu are o turnură sonoră care să se poată integra perfect în cadrul scenic, dirijorul Petre Sbârcea a „simfonizat" spectacolul, dezvoltînd astfel forţa sonoră sensibilă, dar şi metaforică pe care suflul renascentist al lucrării o invocă. De aceea nu ni s-au părut deloc „jenante" unele acoperiri ale libretului, dirijorul, prin natura lucrurilor, conturînd mai ales expresia muzicală în ceea ce are mai sublim : mesajul său spiritual.

Regia lui Ilie Balea, departe de a avea rolul unei simple organizări, a creat şi realizat „fiori" scenici care realmente au impresionat publicul spectator. Aceasta s-a datorat faptului că, regizorul a ales calea unui limbaj scenic, accesibil, fără complicaţii de mişcare (sau sisteme închise) , lucru care ni s-a părut că vine să întărească accepţia, dată de autor lucrării, aceea de frescă dramatică. Scenografia spectacolului n-a impus brut stilul de epocă. Preluînd unele caractere de stil, pictorul scenograf clujan, talent recunoscut dealtfel şi prin alte montări, a relevat cu o deosebită claritate, sensibilităţi ce au fost puse în evidenţă mai ales în colorit.

Interpreţii (în număr mare) au constituit o distribuţie omogenă. Baritonul Dan Serbac în rolul lui Michelangelo, actor cu o pronunţată intuiţie scenică a dat graiului muzical multă generozitate. Apelînd la declamaţia muzicală, Dan Serbac a subliniat caracterul măreţ al personajului, intonaţiile sale (care au avut însă în multe pasaje şi evidente implusuri de grandilocvenţă) au reuşit să dea autenticitate scenelor. În alte roluri, Margareta Rădulescu (Brigida), Emil Gherman (Papa Giulio), Ion Budoiu (Prinţul Gaetano Colonna), Constantin Zaharia (Rafael), Titus Pauliuc (Bramante), Vasile Cătană (cardinalul Medici), George Călotan (ser Boccacino) şi Ana Manciulea (Imperia) s-au integrat scenic în ansamblu.

Înscrierea operei „Michelangelo" de Alfred Mendelsohn în repertoriul liric clujean, confirmă din nou că, opera Română din Cluj este una din cele mai active instituţii lirice ce promovează consecvent repertoriul muzical dramatic românesc.

Emil DRAGEA

Concerte şi recitaluri la conservatorul bucureştean

Faptul că, într-o măsură din ce în ce mai mare, Conservatoarele noastre imprimă, pe coordonatele artei interpretative, numele multora dintre absolvenţii sau actualii lor studenţi, face ca fiecare concert să fie aşteptat cu emoţie şi interes.

Orchestra de studenţi „Academica" (al cărui turneu la Bayreuth şi Kassel a însemnat totodată afirmarea pe plan internaţional a acestei formaţii) şi-a reluat ciclul de „Tineri interpreţi pe scenele Filarmonicii" oferind în interpretarea violoncelistului Mihai Dăncilă, *Concertul în re major op. 3 nr. 9* de Vivaldi şi în cea a pianistului Anatol Dub, *Concertul pentru pian şi orchestră în la minor* de Schumann. Primul ne-a impresionat printr-un sunet cald, viu şi nuanţat în frazările părţilor extreme — Allegro —, fără ampioare dar cu ornamentaţii filigranate în *Larghetto* reuşind să recompună fiorul atmosferei preclasice. Acompania-

mentul corzilor a urmărit confesiunea lirică într-o contopire aproape perfectă. Acordajul bun, sudarea echilibrată a diferitelor compartimente, evitarea unor stridențe supărătoare sînt atribute a căror revenire constantă ne bucură și care dau personalitate orchestrei studențești.

Pregătindu-se pentru Concursul Internațional „Schumann" de la Zwickau, pianistul Anatol Dub a fost convingător în felul cum a înțeles existența acelei corespondențe dintre limbajul muzical al unei partituri și posibilitățile de expresie ale instrumentului. Evoluția temei inițiale redată de orchestră și preluată de solist s-a dezvoltat într-un crescendo sonor deosebit de expresiv. O construcție sonoră, cu respirație profundă, sugestivă a proporționat dezlănțuirea ultimei părți, *Allegro vivace*. Pe acest fundal, replica, puțin cam șovăielnică a instrumentelor de lemn, împietînd unele secvențe ale mișcărilor de vals ni s-a părut oarecum distonantă.

Simfonia a V-a în si bemol major de Schubert, lucrare în a cărei arhitectură clasică se împletesc reverberații romantice, și-a aflat în tinerii interpreți o transpunere muzicală plină de nerv. Planurile sonore, îmbinate corect, au creat lucrării audiate, prin trecerea gradată a melodiei de la instrumentele de suflat pînă la cele cu coarde, o cursivitate firească. Dirijorul Alexandru Șumski știe să-și conducă orchestra cu multă îndemînare, stabilind acel flux comunicativ dintre solicitările baghetei și fiecare instrumentist în parte, calitate capabilă să asigure întotdeauna interpretări elevate.

Un asemenea rezultat a încununat și concertul pianistei Nevin Afrouz, acompaniată, în *Concertul nr. 1 în mi bemol major* de Liszt de membrii aceleași formații.

Dintre recitalurile interne s-au impus atenției cel prezentat de clarinetistul Mihai Năstase care, în *Sonatina* de B. Martinu și în *Sonata* de Fr. Poulenc ne-a demonstrat virtuozitatea sa tehnică, dublată de un sunet îngrijit, adaptat lucrărilor moderne, dar lipsit de inspirație și coloratură stilistică în cele clasice (Sonata a II-a de Bach), ca și recitalul violonistului Duca Nicolae, interpretul *Poemului* de E. Chausson la care am remarcat o distribuție egală a tehnicii variatelor secvențe.

Ciclul „ Concert de concerte" care a cuprins printre altele și *Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră* de Rahmaninov a prilejuit întîlnirea cu pianistul Sorin Enăchescu. Sensibilitatea sa impetuoasă a depășit prin vivacitatea tempoului, rigurozitatea stilistică a piesei.

Programul stagiunii primului semestru al anului universitar a inclus și premiera operei „Lucia di Lamermoor" de Donizetti, în regia profesorului A. I. Arbore. Interpretarea, destul de mediocră, (unica excepție fiind baritonul Ioan Soanea) a fost, în plus, subliniată de

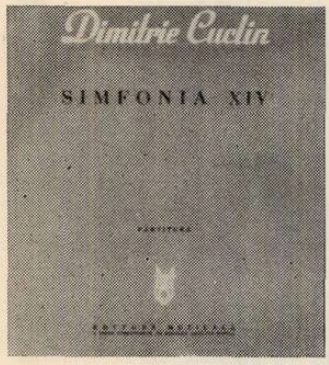
Pianista Nevin Afrouz

Ansamblul coral al anului III, profesori de muzică, dirijat de Iovan Miclea

inadvertențele jocului de scenă, mult prea timid, protagoniștii uzînd uneori de un dramatism ieftin. *Orchestra de Studio* a Conservatorului a fost un secondant cam anemic al spectacolului.

Ansamblul coral al anului III — profesori de muzică prezentîndu-se cu un repretoriu vast (înmănunchind autori de la cei preclasici — Haendel, Hassller, Monteverdi, la clasici, moderni și contemporani — Bartok, S. Drăgoi, I. Miclea) a reușit să capteze publicul prin omogenitatea vocilor și acuratețea dicției, calități din păcate umbrite pe alocuri de respirații prea greoaie, în special înaintea atacării frazelor de pianissimo. Momentul cel mai izbutit al programului l-a constituit interpretarea *Missei brevis în re major de* Mozart, lucrare punctată de intervenții solistice frumos nuanțate, cu o impostație și o dicție dintre cele mai bune. Mezzo soprana Ana Molla a impresionat prin profunzimea interpretării iar basul Gh. Crăsnaru, o prezență cunoscută deja pe scenele de concert, prin siguranța tonului, rod al unei bune pregătiri profesionale.

Gheorghe P. ANGELESCU

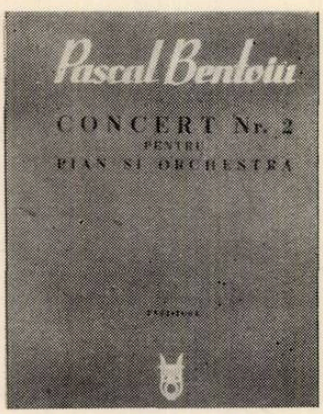


Simfonia a XIV-a, scrisă în 1952, alături de a II-a, a III-a, a IV-a, a XI-a, formează grupul simfoniilor ce urmăresc un sens filozofic, cu o puternică notă de optimism.

Pe planul mijloacelor componistice se remarcă din primul moment acel dar al muzicianului de a crea o țesătură sonoră densă în care sînt valorificate din plin potențele expresive ale partidelor orchestrale.

Idei muzicale comune apar în diferite părți ale simfoniei : subiectul fugii din Trio-ul Scherzo-ului capătă un nou aspect și prelucrare în Presto-ul Andantelui, tema inițială a Allegro-ului devine un robust semnal tratat armonic al Rondo-ului, concepția polifonică se îmbină cu aceea clară a formei ciclice de lied a Andantelui ; un element surpriză este depresiunea din Rondo apărută prin modularea din mi major în do bemol major ce reușește spre sfîrșit să revină la tonul inițial optimist.

Pe măsura consumării muzicii acestor pagini, prin tratarea elementelor de bază cu variate roluri, forma, discursul, întregul, devin tot mai clare dînd dovada unui conținut bogat și a unui stil personal.



Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră de Pascal Bentoiu scris în anul 1960, una din valoroasele lucrări de acest gen din literatura muzicală românească, reprezintă un moment de seamă în evoluția creației compozitorului, aici găsindu-se cristalizate trăsături caracteristice ale unui stil bine conturat.

Lirismul concentrat se îmbină cu un temperament năvalnic exprimat printr-o deosebită vigoare ritmică și un echilibru evident.

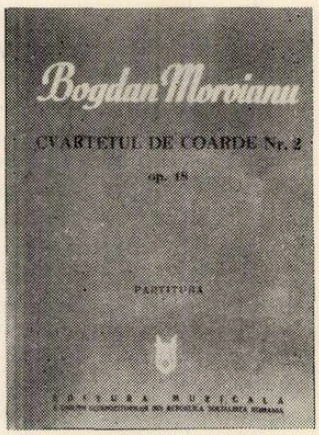
Forma devine astfel solid construită pe baza unui material tematic unitar, discursul desfășurîndu-se continuu, fără pauze între părți susținut de o permanentă tensiune interioară. Momentele de clară integrare a pianului în masa orchestrală nu dăunează totuși facturii tipic caracteristice, ce dă lucrării consistența necesară.

Compusă în anul 1956, menționată la concursul de la Mannheim din 1961 și interpretată în primă audiție de pianista Viorica Diaconu mult timp după aceea, în 1967, Sonata pentru pian de Myriam Marbe scrisă într-un dodecafonism liber, întruchipează liniile unei arhitecturi clar conturate.

Ca scriitură, urmînd linia Liszt—A. Berg—Enescu, autoarea a reușit ca prin contrastul dintre sobrietatea primei teme și lirismul reținut al celei de a doua să creioneze un discurs muzical original.

Forma fiind de sonată într-o singură parte s-a urmărit realizarea unor trăiri cît mai diverse într-o unitate de o suprafață mai restrînsă.

Ritmul variat din expoziție, aglomerarea sonorităților din dezvoltare și elementele de scherzando cu neliniștea lor, fuga interesantă ca scriitură pianistică cu creșteri ce aduc culminația sonoră, repriza care prezintă seria primei teme și pe cea de a doua, precum și atmosfera de aerare ce are ca punct final o mare distanță între registre, coda tragică ce se termină cu un acord foarte scurt, epilogul ca un ecou al acestuia, se alătură într-o lucrare de complexă factură cu o gîndire obiectivă și sugestivă lipsită de exteriorizări exagerate.



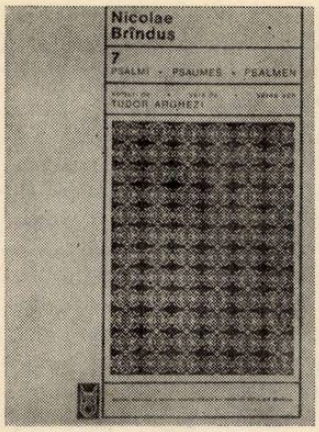
Cvartetul de coarde nr. 2, op. 18 realizează sinteza unor căutări stilistice proprii autorului pentru perioada de creație a acestei lucrări (1954—1955).

Convins fiind că accesibilitatea față de instrumentiști este o primă etapă în drumul către accesibilitatea față de iubitorii de muzică, compozitorul se arată preocupat de evitarea dificultăților tehnice în avantajul substanței muzicale.

Caracterul meditativ al părții a treia — Andante molto espresivo, în stil fugat, cu reminiscențe tematice din prima parte —, contrastează cu voia bună și exuberanța celorlalte părți : în formă de sonată, Scherzo cu Trio, Presto dansant.

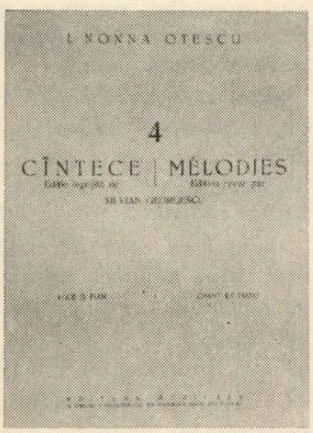
Prima audiție în sala de concert a avut loc în iunie 1965, pînă atunci lucrarea fiind interpretată de elevi ai școlilor de muzică.

→



Comentînd muzical versurile lui T. Arghezi, Nicolae Brînduş realizează în cei „7 Psalmi" o atmosferă cu arome arhaice împletind textul cu discursul muzical modal şi foarte variat ritmic. Vocea solistă a baritonului este cea care generează partitura pianului sau a percuţiei din „Cîntări".

Parcurgînd ciclul se ivesc clar noutăţile aduse de fiecare psalm prin felul de alternare a ritmurilor, a recitativului cu melodia mai lină sau cu salturi mari, a tempo-urilor variate, a contribuţiei pianului fie în calitate de susţinător fidel al tonurilor soliste, a comentariilor acestor părţi, sau a creării de atmosferă numai prin scurte intervenţii alături de percuţie în ultimul psalm.

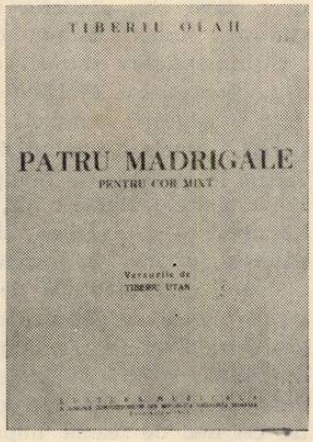


Urmărind creaţia lui I. Nonna Otescu, ies la iveală în special în lieduri, elementele de armonie impresionistă, ca un ecou imediat al influenţei debussyste suferită în acel timp de muzica franceză, climat în care, autorul îşi desăvîrşeşte studiile după terminarea Conservatorului din Bucureşti.

Este ceea ce observăm în cele 4 Cîntece scrise pentru voce şi pian, pe versuri de V. Eftimiu, Paul Verlaine şi Sully-Prudhomme.

Dacă „Ritmuri de gavotă", „Si vous saviez"... şi „Foi de toamnă" au o desfăşurare încadrată în forma de lied, „Chanson d'automne" constituie o notă mai aparte din acest punct de vedere, prin desfăşurarea continuă a melodiei într-o construcţie liberă.

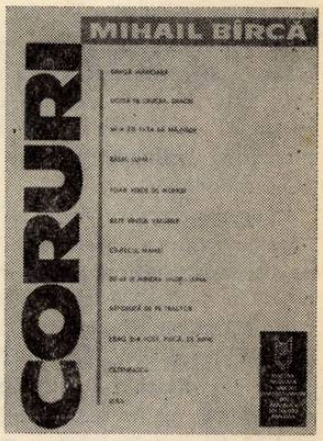
Exceptînd titlurile, toate cele patru piese sugerează atmosfera de toamnă şi nostalgia gîndului la fiinţa iubită, atît de plastic redate de linia melodică a vocii soliste şi de bogatele comentarii ale pianului.



Probabil cea mai importantă lucrare corală a lui Tiberiu Olah, cele Patru madrigale pentru cor mixt pe versuri de T. Utan, aduc pe parcursul desfăşurării lor o gamă variată de procedee stilistice şi culori rustice.

Dacă „Pasărea măiastră" inspirată de sculptura lui Brâncuşi, cu caracterul ei liric, liber în concepţie, ce aminteşte de doină şi parlando rubato se desfăşoară armonic modal şi polifonic, „Crinul" urmăreşte o atmosferă de scherzo cu dese schimbări ritmice ce aduc un iz mai deosebit prin salturile de septimă.

În timp ce, „Dragoste, dragoste" expresivă, cu momente rubato, conduce linia melodică într-o variaţie de ritmuri caracteristice muzicii noastre populare, „Strigătură" este o explozie de umor luminos realizată cu melodii largi, pregnante, cu imitaţii polifonice şi oscilare între politonal şi polimodal.



Ducînd o activitate de animare a muzicii corale, Mihail Bîrcă prelucrează în corurile sale cîntece şi jocuri populare ce relevă o scriitură adecvată şi convingătoare. Corurile cuprinse în această culegere sînt în majoritate scrise pe versuri populare, păstrînd temele de provenienţă rustică şi în cele pe versuri de T. Arghezi sau D. Corbea.

Parcurgînd volumul vom realiza o continuă varietate de ritmuri şi tempo-uri mai vioaie şi dansante — „Mi-a zis tata să mă-nsor", „Bate vîntul vălurele" —, mai doinite şi mai domoale — „Ucigă-te crucea, drace", „Cîntecul mamei", „De-ar fi mîndra unde-i luna" —, precum şi o desfăşurare mai deosebită, variată în cadrul aceleaşi piese. De exemplu, în „Drag ţi-a fost puică de mine"... se trece de la părţi lirice la tempo-ul dansant al sfîrşitului, iar „Uliul" cu tema ce aminteşte de folclorul copiilor colorează chiar onomatopeic unele momente ale tensiunii muzicale.

Raluca ANDREESCU

Metodica predării pianului de Gina Solomon

„Metodica predării pianului", prima lucrare apărută la noi cu acest obiect precis conturat, poate fi considerată o utilă contribuție pentru îndrumarea profesorilor mai tineri, care încă nu și-au putut forma prin experiență proprie o metodică rațională a predării. Dar și cadrele mai vîrstnice, cu experiență, vor putea găsi în această carte rememorări, informații și sugestii utile, rezultat al unei indelungate activități pianistice, pedagogice și de cercetare, a autoarei.

Lucrarea își are originea în prelegerile asupra metodicii pianului pe care prof. Gina Solomon le-a inițiat în anul 1960 la Institutul pentru perfecționarea cadrelor didactice din București, cartea fiind redarea dezvoltată a acestor prelegeri ; se reușește ca în numai 200 de pagini să fie cuprinsă întreaga tematică ce poate interesa pe profesorii de pian din școlile și liceele de muzică, precum și pe studenții Conservatoarelor, care intenționează a se dedica acestei activități.

Lucrarea este divizată în zece capitole și o anexă. Unele capitole sînt inedite — cum ar fi cele care tratează despre „forțele și mișcările în cîntatul la pian" sau „studiul individual al elevului", subcapitolul „tușeu" și altele.

Plecînd de la considerentul că orice profesionist trebuie să-și cunoască bine uneltele cu care lucrează, cartea începe cu o amplă tratare a elementelor pianului, dar nu numai cu obișnuitele nume ale inventatorilor și ale celor care i-au adus succesive perfecționări, ci, dînd o descriere de fond a acestui complicat instrument și a funcțiunilor lui mecano-acustico-muzicale. În capitolul următor se face o interesantă și în general puțin cunoscută examinare a evoluției metodicii pianului, începînd de la crearea acestui instrument, și chiar de mai înainte, de la premergătoarele sale : clavicordul și clavecinul. Apoi, capitolul III conține o cercetare a cerințelor general pedagogice și mai cu seamă de specialitate pe care trebuie să le posede profesorul de pian. În continuare se tratează despre însușirile pe care trebuie să le aibă elevul pentru a urma cu succes și cu perspective de viitor studiul acestui instrument. Fără a se intra în detalii anatomo-fiziologice de strictă specialitate, în capitolul IV se examinează forțele și mișcările în cîntatul la pian din punctul de vedere al sistemelor musculare și nervoase, al fiziologiei și mecanicii mișcărilor. Între altele se evidențiază caracterul de instrument de percuție al pianului, dar și acțiunea executantului tot ca o mișcare de percuție.

Conform temei principale a cărții, cel mai amplu capitol este, acela intitulat „Lecția de pian" în care într-un număr de subcapitole se tratează din punctul de vederc al tehnicii și al predării la elevi (după unele principii metodice generale) exercițiile de degete și brațe, modurile de atac, ornamentele, lucrul cu ambele mîini, game, arpegii, octave, etc. digitația și tușeul. Autoarea insistă asupra importanței primordiale a educării auzului și a autocontrolului. Multă atenție este dată și educării ritmului. Diferitele păreri, unele contradictorii, ce există în problemele învățării pianului, sînt examinate critic, autoarea neezitînd a-și exprima și susține părerea proprie. În capitolele următoare, care se ocupă de „studii" și de piesele de repertoriu, fără a preconiza eliminarea „studiilor", autoarea se raliază punctului de vedere enunțat de mulți pedagogi dintre cei mai de seamă, după care și problemele tehnice pot fi studiate, direct, pe creațiile marilor maeștri ai muzicii pentru pian. Nu mai puțin însă, urmînd practicii curente, se examinează în carte, chiar în amănunt, unele studii din cele obișnuite în învățămîntul pianului și se recomandă culegeri de studii din cele mai adecvate, după clasele de școlaritate și nevoile de dezvoltare a posibilităților tehnice ale elevilor. O dată cu cercetarea modalităților de pregătire a pieselor, se dau explicații și asupra originii și dezvoltării istorice a formelor muzicale, împreună cu o succintă, dar substanțială expunere a celor mai principale din aceste forme. Toate aceste probleme, începînd de la exerciții, modurile de atac, ornamente etc. sînt lămurite și ilustrate cu exemplele extrase din materialul de studiu folosit în școli.

Un capitol special, ilustrat și el cu multe exemple luate din literatura pianului, este dedicat pedalizării care, după cum insistă autoarea, nu trebuie lăsată, așa cum se susține uneori, la improvizația executantului, ci trebuie și ea învățată, rațional și metodic, sub îndrumarea profesorului, așa cum se învață toate celelalte mijloace ale pianisticii. Într-un capitol aparte discută despre „studiul individual al elevului", dîndu-se îndrumări practice și raționale pentru acest domeniu, lăsat adesea la înțelegerea și capacitatea elevului. O atenție deosebită se dă aici deprinderii elevului cu citirea la prima vedere, atît de necesară în practica muzicală. Ca o completare la problema studiului individual urmează o anexă cu indicații pentru anumite exerciții gimnastice de recomandat elevilor pentru dezvoltarea abilității și rezistenței lor la pian.

O notă ce se desprinde de-a lungul întregii cărți este insistența pentru educarea auzului chiar de la primele lecții la pian, care nu trebuie să înceapă cu învățarea notelor, ci cu perceperea inteligentă a sunetelor. La baza studiului trebuie să stea întotdeauna reprezentarea muzicală interioară ; preocuparea pentru execuția cu maximă grijă asupra calității sunetului, precum și pentru ritm, a cărui importanță este repetat subliniată.

Stilul cărții este cursiv, clar, concis, expunerea nedepășind esența problemelor tratate. Este o lucrare de mult necesară, pe care o considerăm reușită și foarte utilă.

Desigur că această primă carte a prof. Gina Solomon asupra metodicii pianului nu a putut epuiza toate problemele. Ar fi deci de dorit ca ea să constituie un imbold pentru ca și alți pedagogi sau interpreți ai pianului să abordeze aceste probleme prin lucrări corespunzătoare experienței lor artistice.

Mira GHIȘOIU

DISCURI ★ DISCURI ★ DISCURI ★ DISCURI

MUZICA ROMÂNEASCĂ PE DISC

DISCURI ★ DISCURI ★ DISCURI ★ DISCURI

Remarcabila formație camerală „Musica nova", ale cărei apariții în țară și peste hotare au fost salutate și răsplătite cu justificate elogii, se afirmă pe disc cu un program de muzică românească (E.C.E. 0341) care vine să demonstreze, încăodată, diversitatea stilistică a creației noastre noi. *Variațiunile pentru vioară, violă, violoncel și pian* de Dan Constantinescu sînt realizate într-un climat expresiv în care trăsăturile post-romantismului fac casă bună cu cele ale structurării obiectiv elaborate. Exactitatea ritmică și atacul potrivit sînt atribute ale interpretării care pun în lumină valențele lucrării. Una dintre piesele camerale care au întrunit adeziunea unanimă a iubitorilor muzicii noi este *Concertino per la Musica nova* de Adrian Rațiu. Sugerată de ansamblul românesc și de trăsăturile speciale care definesc stilul interpretativ al fiecărui muzician al cvintetului, formula compozițională este o fructuoasă investigație în zona de posibilități a fiecărui instrument, care are rolul unui solist în cîte una dintre cele cinci părți, sprijinit de restul ansamblului. Rigurozitatea arhitectonică își dă mîna cu expresia delicată, reticentă, proprie autorului. Interpretarea este la nivelul pe care l-am admirat încă de la prima audiție, în sala de concert. Virtuțile melodice și afinitatea pentru genul dramatic caracterizează *„Omagiu lui Țuculescu"* de Doru Popovici care și de astă dată își arată predilecția pentru forma neoclasică, ale cărei rezonanțe moderne sînt — din reușita piesei este evident — actuale. O sursă de inspirație mai puțin folosită la noi — dar nu de disprețuit — este sfera ritmico-intonațional-coloristică a jazzului. *Mic divertisment pentru sextet instrumental* de Dumitru Bughici cucerește prin inedit și prin fluxul facturii de inefabilă poezie. Interpreții acestui excelent disc sînt Hilda Jerea, pianistă și compozitoare care a inițiat formația, violonistul Mircea Opreanu, violistul Valeriu Pitulac, violoncelistul Cătălin Ilea și clarinetistul Aurelian-Octav Popa, pe care îi animă intenția, dublată de o ținută tehnică și o intuiție acută a muzicii contemporane, de a promova, așa cum denotă și numele ales, muzica nouă. Li se adaugă, în sextetul lui Bughici, Nicolae Albulescu (percuție). Din punct de vedere tehnic, o rezervă față de predilecția pentru tonul prea deschis al înregistrării.

Admirația fără rezerve pe care o exprimăm față de discul *„Cîntece țigănești"* de Laurențiu Profeta pe versuri de Miron-Radu Paraschivescu se explică prin formula atît de fericită pe care muzicianul a găsit-o pe plan sonor imaginii poetice vibrante și insolite, prin simplitatea facturii și caracterul ei popular extrem de reliefat. Am spune, împreună cu prezentatorul discului (George Sbârcea), că s-a ivit o specie nouă în muzica ușoară românească, suculentă, specifică, valoroasă prin vers, melodie, orchestrație. Elogii merită și interpreții — Gică Petrescu în Cîntece de pahar și muzica de substanță românească, Mihai Dumbravă, ale cărui valențe dramatice și muzicale le salutăm și Elena Constantinescu, al cărei stil popular dă fiori de autenticitate folclorică ; formațiile Electrecord și Estrada Radioteleviziunii conduse de Alexandru Imre, Jean Ionescu și Sile Dinicu — care au intuit fenomenul remarcabil de creație, ca și inițiativa de a edita acest disc. Încadrarea lui în catalog la capitolul muzică ușoară (EDD—1223) ne impune ideea — pe care o sugerăm celor competenți — de a distinge acest excelent disc cu premiul care i se cuvine ; o justifică și creația, și interpretarea.

Pagini alese din muzica corală românească se intitulează un disc (EXD—1226 care cuprinde cîteva cîntece vechi, majoritatea) al căror factor comun este caracterul popular accentuat, provenit din folosirea intonațiilor autentic folclorice. Meritul principal al acestei mici antologii (pe cînd una cuprinzătoare, sistematic concepută ?) constă în ținuta interpretativă cu adevărat remarcabilă, asigurată de corul Ansamblului de cîntece și dansuri al Armatei, condus de Dinu Stelian (soliști Maria Dumitreasa și Marcel Trandafirescu).

Cîntecului pentru copii, a cărui importanță nu e niciodată nepotrivit s-o subliniem, i s-a dedicat un semnificativ disc (EXD—1205, în colaborare cu Editura Didactică și Pedagogică și Consiliul Național al Organizației Pionierilor), pe care sînt imprimate, la un exemplar nivel interpretativ, cîteva dintre piesele patriotice vechi și noi care formează un tezaur neprețuit în înflorirea sentimentelor patriotice în spiritul școlarilor.

În stagiunea trecută, baritonul Mihail Arnăutu a avut un debut care n-a trecut neobservat. Boris Godunov. Spectacolul, care sărbătorea un artist de mari merite, a evidențiat constantele caracteristice întregii și îndelungatei sale cariere : cultură vocală, simț dramatic, joc scenic expresiv. Pe discul ECD — 1211 figurează două momente cheie din Boris, precum și două arii din Othello (Iago-ul lui Arnăutu fiind un personaj în care nu poți să nu crezi) și o arie din Tosca (unul din cei mai buni Scarpia pe care îi are lirica românească). Acest recital este elocvent pentru un cîntăreț ajuns la apogeul carierei și ceea ce dorim pentru generațiile noi, este să găsească la casa noastră de discuri o poartă deschisă cît mai devreme, spre folosul tuturor.

Petre CODREANU

În stagiunea de vară tenorul Ludovic Spiess a fost prezent în numeroase centre muzicale. În luna iunie a participat la desfășurarea tradiționalelor Săptămîni festive vieneze (Wiener Festwochen) interpretînd, împreună cu Birgitt Nielson opera *Turandot* de Puccini iar în distribuție cu Christa Ludwig și Nicolai Ghiaurov opera *Don Carlos* de Verdi. În luna august, cariera cîntărețului a marcat debutul italian, în spectacolele lirice de la Arenele din Verona. Cele cinci spectacole cu Turandot aplaudate de peste treizeci de mii de spectatori, au confirmat ascensiunea sa artistică. „...Spiess, cu temperamentul său dramatic, cu vocea viguroasă, timbrată, răsunînd sigur în acut, generoasă în emisie, s-a impus, determinînd cele mai favorabile impresii și ovații la scenă deschisă... „(Il Gazzettino, 8 aug. 1969) „Interesul cel mai mare era natural, pentru Ludovic Spiess... calitățile sale de fond le-a demonstrat din plin... „(L'Arena, 8 aug. 1969). Deschiderea stagiunii vieneze, la Stadtsoper, l-a solicitat pe Ludovic Spiess pentru rolul Cavaradossi din *Tosca*, urmat de rolul titular din *Trubadurul* (2 și, respectiv 5 septembrie)... Dar cea mai marcantă realizare a tenorului român pe scena operei vieneze a fost interpretarea rolului titular din cea dintîi premieră de anul acesta, opera *Dalibor* de Smetana. Acest spectacol a cărui premieră absolută a avut loc în seara de 19 octombrie, a fost pentru Ludovic Spiess și Leonie Rysanek prilejul unei importante realizări interpretative. „Ludovic Spiess a fost un Dalibor impresionant" (Die Presse), „arată că este un tenor de mare formație (Kurier), „a reunit putere eroică cu un lirism fin cizelat" (Wochenpresse), „a surprins cu temperamentul său și s-a prezentat ca un tenor strălucitor, căruia nici o acută nu-i este inaccesibilă" (Volksblatt). „Ludovic Spiess a etalat un Smetana-belcanto, pur, de un metal prețios, tenoral (Arbeiterzeitüng).

Trei prim soliști ai Operei române, soprana MAGDA IANCULESCU, baritonul DAN IORDĂCHESCU și basul NICOLAE FLOREI au participat la spectacolul cu *Aida* de Verdi, care a marcat deschiderea stagiunii, în luna septembrie, la Théatre des Arts din Rouen. Semnificația unui spectacol în care interpreții noștri au cucerit o unanimă recunoaștere a calităților, este cu atît mai importantă cu cît, în grup, au impus și valoarea școlii românești de canto în fața unui public exigent, care îi asculta pentru prima oară. Ecourile presei apărute după reprezentația acestei distribuții românești sînt deosebit de elogioase, privind grupul interpreților oaspeți. „Cîntăreții români au ajuns la Rouen în preziua spectacolului, pentru a participa la ultimele repetiții. Nu am putea găsi un mai bun exemplu de conștiinciozitate profesională ; succesul lor a fost într-adevăr de prestigiu... („Liberté Dimanche). Dan Iordăchescu, debutînd în Amonasro, „s-a relevat ca un mare bariton de tradiție verdiană" (Le Parisien Libéré), „dînd personajului violență și patetism, dar rezistînd oricărui efect facil, reliefînd caracteristicile rolului într-un mod personal, prin declamație, timbru și expresie muzicală" (Normandie Matin). „Magda Ianculescu, — subliniază același ziar — este o tragediană uneori fascinantă, insinuantă, care posedă în mod cert o evidentă ușurință vocală, căci glasul ei este generos, plin de pasiune." Iar Liberté Dimanche adaugă „vocea de falcone a Magdei Ianculescu are o mare forță sonoră, ceea ce nu este puțin lucru pentru un rol care cere, în ample recitative, eforturi deosebite. „Comentînd evoluția scenică a lui Nicolae Florei, se accentuează, între altele felul în care a dat lui Ramphis, o ținută perfectă, atît ca stil cît și ca voce și prezentare scenică. (Le Parisien Libéré).

Între 28 septembrie și 4 octombrie, a avut loc la Toulouse cea de a XVI-a ediție a tradiționalului Concurs internațional de canto. Juriul, alcătuit din personalități ale vieții muzicale internaționale — Adami-Corradetti de la Scala din Milano, André D'Arkor, de la Opera națională belgiană, M. F. Maso-Majo, directorul Teatrului Liceo din Barcelona, Jeanine Micheau de la Opera Mare din Paris, etc — a urmărit timp de șapte zile un impresionant număr de tineri cîntăreți (76). Desfășurat la Opera din Toulouse, acest concurs în care fiecare dintre cele trei etape era supusă unei severe selecții eliminatorii, este destinat în primul rînd afirmării unor talente ale genului de operă. Din cei zece concurenți români care s-au prezentat, trei s-au întors cu laurii unor premii prestigioase. Concertul laureaților a oferit un ultim prilej de trecere în revistă a învingătorilor. Pentru a doua oară, — după ediția din 1964, cînd au fost premiați Viorica Cortez și Ludovic Spiess, — cele două Mari premii la canto femei și canto bărbați au aparținut românilor. Soprana Magdalena Cononovici și baritonul Lucian Marinescu s-au afirmat ca talente remarcabile, stăpî-

nind o serioasă pregătire profesională. Acestora li se adaugă prima medalie de bronz cucerită de soprana Cecilia Iordănescu, studentă în anul IV la Conservatorul bucureștean, clasa profesor Arta Florescu. Jacques Longchampt, în cronica semnată în cotidianul „Le Monde" apreciază succesul concurenților români, notînd impresii de la acest concurs : „Magdalena Cononovici s-a impus grație timbrului ei extraordinar, amplu și catifelat ca al unei minunate viori... Lucian Marinescu are stil, tehnică și vigoare, date ce pot determina entuziasmul... Cecilia Iordănescu a fost o subtilă Liu din Turandot, cu o voce plină de tandrețe". În privința evoluției baritonului Lucian Marinescu, trebuie să adăugăm că, înaintea Concursului de la Toulouse, obținuse, tot în luna septembrie, Marele premiu al Concursului de canto de la Roubaix. „Este incontestabil — consemnează ziarul „Nord eclair", după finala de la Roubaix — că Lucian Marinescu merita acest mare premiu. Acest bariton român are o asemenea prezență încît s-a impus cu o evidență indiscutabilă. Paginile verdiene au demonstrat superioritatea sa. Ce registru ! Ce amploare !"

■ De un specific complex, Concursul de la Hertogenbosch — Olanda — s-a desfășurat între 30 august — 6 septembrie, solicitînd candidaților solide cunoștințe și disponibilități interpretative atît în domeniul operei, cît și în cel al oratoriului și liedului. Repertoriul este axat pe o mare varietate stilistică, de la preclasici pînă la muzică modernă, pentru a arăta diversele posibilități ale cîntăreților. Cele trei etape eliminatorii au fost, ca în fiecare an, deosebit de riguroase, ceea ce face și mai meritorie victoria obținută, prin decernarea Marelui premiu și premiului Orașului Herzogenbosch sopranei MARIA SLATINARU. Această distincție, adăugată unor bune rezultate anterioare, o recomandă cu prisosință, în primul an de activitate pe scena Operei române, după absolvența Conservatorului Ciprian Porumbescu, sub îndrumarea profesoarei Arta Florescu.

Tot premiul întîi a fost obținut la cel de al 25-lea Concurs de interpretare de la Geneva, de către basul Ionel Pantea, confirmînd încă o dată deosebitele calități artistice ale acestui solist de la Opera din Cluj.

■ Răspunzînd invitației Directorului Radiodifuziunii „Suisse Romande" Roger Aubert, tenorul Valentin Teodorian și pianista Lisette Georgescu au acceptat să efectueze o serie de imprimări la Geneva. Scopul acestor înregistrări era de a face cunoscută creația de lied a compozitorilor români, încă destul de puțin prezentată în Elveția. La cererea direcției muzicale, interpreții au ales o serie de lieduri care pot da o imagine asupra specificului muzicii românești. Pentru a păstra cît mai bine ambianța lucrărilor alese, deși piesele fuseseră pregătite, ca text, în versiune engleză și franceză, s-a preferat interpretarea în limba română. Astfel, alături de piese din repertoriul universal — Balconul de Debussy și Patru lieduri de Hugo Wolf — au fost înregistrate pentru Suisse Romande lieduri de Dinu Lipatti, Tudor Ciortea și Mihail Jora. Apreciate în mod deosebit au fost liedul „Îngerul în odaie" de Tudor Ciortea pe versuri de Vasile Voiculescu, „Ciocîrlia" și „Incantație" de Mihail Jora, pe versuri de Lucian Blaga și Mariana Dumitrescu. Arta celor doi interpreți români, prin acțiunea unor asemenea înregistrări, este o reală contribuție la diversificarea prezențelor muzicale peste hotare.

■ ORCHESTRA DE CAMERĂ A FILARMONICII „GEORGE ENESCU" a fost invitată să participe, în luna august, la cea de a IX-a „Serenade" organizată de direcția muzicală a orașului Linz. Muzicienii români, sub bagheta dirijorului Paul Popescu, au prezentat programul cu care evoluaseră, la sfîrșitul stagiunii trecute în Sala Mică a Palatului. Comentatorii acestor manifestări estivale ale orașului Linz au acordat o atenție deosebită formației românești. Astfel, ziarul KRONEN inserează ample considerații privind concertul. „Programul a fost armonios alcătuit — se spune în cronica apărută la 28 august. — Prima parte era dedicată barocului și începuturilor muzicii clasice, avîndu-l ca solist pe concertmaestrul orchestrei, violonistul Avy Abramovici. Cea de a doua parte, dedicată muzicii contemporane, a fost o surpriză pentru publicul care se aștepta la muzică avantgardistă. Opera timpurie a tînărului român Doru Popovici, *Codex Caioni* stătea la același nivel, prin tonalitatea sa atît de populară și atrăgătoare, cu *Simfonia simplă* a lui Benjamin Britten. Aplauzele au fost atît de entuziaste, încît dirijorul Paul Popescu a trebuit să se hotărască pentru două bisuri."

PREZENTE ROMÂNEȘTI PESTE HOTARE

Prezența, anul acesta a tînărului violoncelist CĂTĂLIN ILEA, la Festivalul organizat la Cologny, lîngă Geneva, este fără îndoială ecoul bunelor impresii în urma turneelor întreprinse împreună cu formația „Musica Nova", în R. F. a Germaniei și Austria. Cu prilejul acelor turnee Cătălin Ilea prezentase și lucrări pentru violoncel solo, deosebit de elogios comentate de critică. Participarea la festivalul de vară de la Cologny a fost un nou prilej de afirmare a calităților sale, la un nivel ce îl recomandă pe acest tînăr muzician ca un artist cu excelente perspective. „...În sfîrșit, culmea serii, fără îndoială culmea întregului Festival — scrie JOURNAL DE GENEVE, sub titlul „Ultimul concert, o revelație" — veritabila revelație, violoncelistul român Cătălin Ilea. Este foarte rar să întîlnești un violoncelist reunind o asemenea îmbinare de calități, atît muzicale cît și instrumentale; pentru a spune totul, numai marii soliști ajung la o asemenea înălțime... Totul în cîntul său este demn de admirație și motiv de încîntare: calitatea foarte rară a sonorității, minunat de bogată dar totodată atît de delicată, de lejeră; siguranța atacului, justețea absolută a fiecărei note; varietatea și plenitudinea timbrurilor, virtuozitatea arcușului care niciodată nu strunește coarda, reușind să o atingă asemenea unui suflu.

La aceste performanțe de instrumentist se alătură importantele calități ale unui muzician complet, cunoașterea uimitoare a celor mai diverse stiluri, o atenție permanent alertă, care dă fiecărei note ponderea sa exactă, importanța sa precisă, fiecare secțiune fiind echilibrată, totul perfect construit." Iar TRIBUNE DE GENEVE adaugă, în articolul privind încheierea Festivalului de la Cologny: „...un final strălucit, cu participarea unui excepțional violoncelist, Cătălin Ilea. El se impune de la bun început ca o *prezență*, prin tot ce înseamnă personalitate autentică, interpretînd Vivaldi și Beethoven. Cîntul său captivează și atunci cînd este vorba de o Sonată modernă pentru violoncel solo de Vieru, pe care o abordează cu toată diversitatea mijloacelor de care dispune."

Formația MUSICA NOVA a avut în luna octombrie prilejul unei reîntîlniri cu publicul din R. F. a Germaniei, într-un turneu de concerte și imprimări, la Mainz, Köln și Dusseldorff. Repertoriul a cuprins creații reprezentative ale compozitorilor români și străini. Astfel, alături de *Cvartetul* de Messiaen, au fost interpretate lucrări ale compozitorilor Adrian Rațiu, Dan Constantinescu, Anatol Vieru, Costin Miereanu, Doru Popovici. În primă audiție pentru publicul german, *Polimorfie* de C. Miereanu și *Crible* de A. Vieru au atras atenția în mod deosebit, determinînd o mai completă impresie generală asupra școlii componistice românești. ALLGEMEINE ZEITUNG consemnează, după concertul formației Musica Nova: „Primul concert ARS VIVA al noii stagiuni, a avut un succes neașteptat de mare. Ansamblul Musica Nova formează o eminentă comunitate de soliști, armonioasă și echilibrată. Precisa lor interpretare, în ansamblu, cît și subtilul lor simț pentru sonoritate, sînt remarcabile, iar extraordinara lor înțelegere pentru stil, împreună cu o excepțională precizie tehnică a fiecăruia în parte, dovedesc o preocupare neobosită, inteligentă și pătrunzătoare, pentru spiritul și litera muzicii noi. Binevenita întîlnire cu avangarda românească a arătat că, compozitorii născuți în deceniile trei-patru, nu rămîn nicidecum în urma stadiului actual al materialului muzical și a artei de a compune. Nici postromantismul și nici folclorul „prelucrat", nici expresionismul fals înțeles și nici satisfacția neoclasicișTilor autohtoni, de a folosi disonanțe nativ vitale, nu devin în cazul acestor compozitori un purtător de cuvînt întîrziat." „Lucrările ce aparțin compozitorilor români — subliniază DUSSELDORFER NACHRICHTEN — ne certifică, că ei nu țin pasul cu alaltăieri. Ei sînt cunoscători rutinați ai tuturor curentelor și practicilor moderniste. Magnetofoane contrapunctează instrumentariul obișnuit (Polimorfie 5x7 de C. Miereanu) sau interpretarea devine o scenă plină de umor (Crible de A. Vieru), se dezvoltă într-o clovnerie audeo-vizuală. Această parodie de stil pentru care a fost folosită între altele și Sonata lunii de Beethoven, nu a avut doar efecte înveselitoare, ci de-a dreptul efecte eliberatoare."

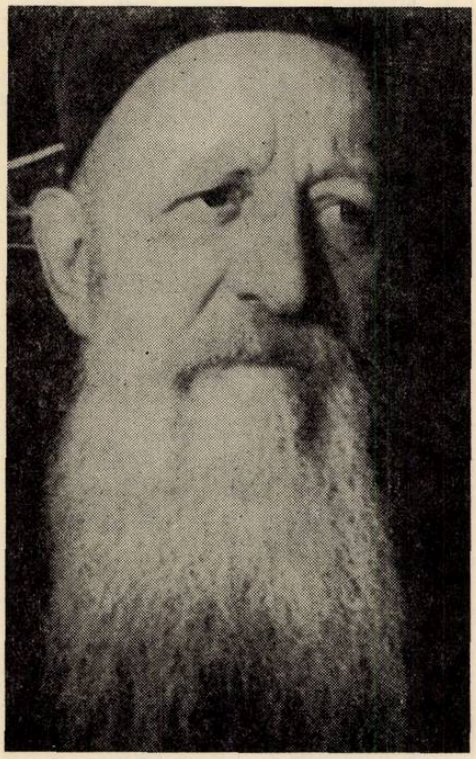
În ce privește aprecierea calității întregului ansamblu, RHEINISCHER POST menționează, printre altele „Această tînără formație de muzicieni a fascinat prin virtuozitatea strălucită și înalta ținută a interpretării. Sunetele pianului, sclipind ca sideful, impecabila arcuire dinamică a clarinetului, cu un sunet frumos, de vis, cantilena dulce a violoncelului și blînda agerime a sunetului viorii au devenit aici mijloace ale unei forțe muzicale neobișnuite..."

Liliana CONSTANTINESCU

PREZENTE ROMÂNESTI PESTE HOTARE

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations
de l'Union des Compositeurs
de la République Socialiste de Roumanie



SILHOUETTES

Ioan D. Petrescu

Représentant de marque de la musicologie roumaine et universelle, le professeur Ioan D. Petrescu demeure sans conteste l'un de nos grands byzantinologues, dont l'activité et l'oeuvre de recherche lui ont acquis une place bien méritée et hautement appréciée dans la culture musicale nationale aussi bien qu'internationale. Le Rév. Père et professeur Ioan D. Petrescu, homme de haut savoir et personnalité proéminente de la musique roumaine a contribué de manière impressionnante à l'affirmation de l'école nationale de musicologie dans le domaine de la transcription des anciens manuscrits byzantins, oeuvre que l'éminent professeur a porté jusqu'à un niveau élevé de science.

Né le 28 novembre 1884 à Podul Bărbierului, une commune rurale du Dép. Dîmbovița, Ioan Petrescu fait de solides études au Séminaire Nifon *de Bucarest* (1889-1902), *à la fin desquelles il suit les cours du Conservatoire de cette ville (à partir de 1924) y ayant comme professeurs Dumitru G. Kiriac (théorie et solfège) et Ion Nonna Otescu (harmonie). En finissant ses études au Conservatoire en 1928, il part l'année même à Paris pour s'inscrire à la* Schola Cantorum *en vue de parfaire ses connaissances ; il y étudie le chant grégorien avec Amédée Gastoué et l'harmonie avec Achille Philoppe ; à partir de 1931, il fréquente à la Sorbonne le cours d'histoire de la musique d'André Pirro. Licencié en Théologie de la Faculté de Bucarest (1907).*

Prêtre de l'église à Moara Săracă (1910-1911) et de l'église Visarion (1911-1918, 1934-1968), *à Bucarest, Ioan D. Petrescu a encore été supérieur de la Chapelle Orthodoxe de Paris (1928-1931), professeur d'histoire de la musique orientale et de paléographie musicale byzantine (1934-1941), professeur de chant grégorien (1937-1941) et directeur de l'Académie de musique religieuse de Bucarest (1939-1941), professeur de musique religieuse au Conservatoire de Bucarest (1941-1948). Le Rév. Père I. D. Petrescu a en outre présenté de nombreuses communications et fait des conférences en Roumanie, France, Bulgarie, Italie.*

Distinctions :

Prix Thorlet *de l'Académie des Beaux-Arts de Paris (1933).*

OEUVRE

Paléographie musicale, byzantinologie :

Les idiomèles et le canon de l'Office de Noël, *Paris, Ed. Paul Geuthner, 1932. Préface par Amédée Gastoué.* Manuscrise psaltice grecești din veacul al XVIII-lea (Manuscrits de musique psaltique grecque datant du XVIII-e s.) *dans* „Biserica Ortodoxă Română", *Bucarest, no. 3-4/1934.* Les principes du chant d'église byzantin, *tiré-à-part des* Actes du IV-e Congrès International des Etudes byzantines, *Sofia,* Imprimerie de la Cour, *1935.* Studii și realizări în domeniul muzicii bizantine (Etudes et réalisations dans le domaine de la musique byzantine) *dans* „Muzică și Poezie", *Bucarest, no. 1 du mois de nov. 1935.* La lecture des manuscrits musicaux byzantins des X-e — XII-e siècles, *Estrato delli Atti del quinto Congresso Internazionale delli studii byzantini (tiré-à-part des Actes du Cinquième Congrès International d'Etudes Byzantines), dans* „Studii Byzantini e Neoellenici", *vol. VI, Rome, 1936.* Transcrierea muzicii psaltice în biserica ortodoxă română (Transcription de la musique psaltique dans l'Eglise orthodoxe roumaine), *tiré-à-part de* „Biserica Ortodoxă Română", *no. 1-2 du mois I-II/1937.* Cîntarea corală în biserica noastră românească (Le chant choral dans notre Eglise roumaine), *dans* „Predania", *Bucarest, no. 1-2/1937.* Cuviosul Roman-cîntărețul (Le révérend Roman — le chantre), *dans* „Predania", *Bucarest, no. 3/1937.* Cetirile în biserica noastră ortodoxă (Les lectures dans notre Église orthodoxe), *dans* „Predania", *Bucarest, no. 4/1937.* Ce este muzica bizantină ? (Qu'est-ce-que la musique byzantine ?), *dans* „Predania", *Bucarest, no. 5/1937.* Filohtei ieromonahul (muzicograf din vremea lui Constantin Brîncoveanul) (Le moine Philothée — un musicographe du temps du prince Constantin Brîncoveanu) *dans* „Predania", *Bucarest, no. 6-7/1937.* Ce este cîntarea gregoriană ? (Qu'est-ce que le chant grégorien ?), *dans* „Predania", *no. 10/1937.* Spiritul profan în cîntarea corală bisericească (L'esprit laïque dans le chant choral d'Eglise) *dans* „Predania", *Bucarest, no. 11/1937.* The Hymns of the Sticherarion for November (L'hymne des Stikerios pour le mois de novembre), *transcription par H.J.W. Tyllyard, dans* „Byzantinische Zeitschrift", *vol. II, München, 1939.* Laudele îngropării Domnului (Laudes de l'ensevelisse-

DISCOGRAPHIE

Parmi les nouveautés offertes par la Maison Roumaine de Disques „Electrecord", nous signalons en premier lieu un disque (ECE 10085) de la collection *Discothèque pour tous,* qui nous fait entendre un „micro-récital" d'une excellente qualité artistique interprété par Ion Danie, le hautboïste bien connu, accompagné au piano par Marilena Ilea. Ce soliste plein de talent nous dévoile d'admirables pages de musique du XVIII-e S., en interprétant deux arrangements réalisés par le célèbre chef d'orchestre anglais Sir John Barbirolli qui les a offerts à Ion Danie lors de sa visite dans notre pays. Il s'agit du *Concerto pour hautbois* d'Arcangelo Corelli, le grand pionnier de l'école instrumentale italienne et de *Les tendres plaintes* de Jean-Philippe Rameau celui qui, en plein XVIII-e s., devait porter la musique instrumentale française à des hauteurs insoupçonnées.

●

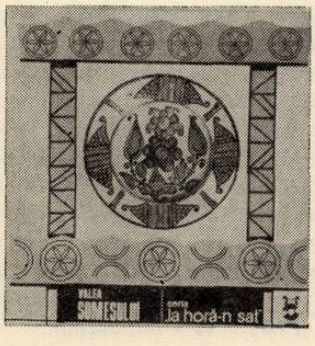
Un autre disque (ECE-0394) comprenant trois pièces de concert de Chopin *(Fantaisie sur thèmes polonais, Variations sur le thème „la ci darem la mano"* de l'opéra *Don Juan* de Mozart et *Rondo à la Krakoviak)* nous fait part de la bonne interprétation du pianiste polonais Wladyslaw Kedra — l'un des plus subtils interprètes de Chopin —, accompagné par l'orchestre symphonique de la Philharmonie Nationale de Varsovie sous la direction de Witold Rowicki.

●

DISCOGRAPHIE

La musique légère elle aussi est présente avec deux disques, dont l'un (EDE 0436) comprend 14 chansons à la mode d'un succès mondial — des enregistrements reçus d'Angleterre — et l'autre (EDC 10.081) offre à l'écoute le jeune groupement vocal-instrumental „Phoenix" de Timişoara. Les mélodies de ce dernier disque appartiennent à deux noms nouvellement parus parmi les compositeurs de musique légère : Florin Bordeianu et Nicolae Covaci ce sont : *On est quand même pareils (Totuşi sînt ca voi), Fleur de roc (Floarea stîncilor), Le fol aux yeux clos (Nebunul cu ochii închişi), Un esquimau voudrait... (Ar vrea un eschimos...).*

●



Les disques de musique populaire roumaine parus au cours du mois de novembre nous offrent, dans le cadre de la collection bien connue et appréciée *A la horà du village (La horă-n sat)*, huit airs de la vallée du Someş dans l'exécution de l'orchestre de musique populaire de la Philharmonie de Cluj sous la direction de Ilie Tetrade (EPD 1231),

ment du Seigneur), *Bucarest, Imprimerie* „Universul", *1940. Condacul Naşterii Domnului (Le Kondakios de la Nativité),* Étude de musicologie comparée, Bucarest, Impr. „Universul", 1940. Les modes et les signes musicaux byzantins d'après des manuscrits grecs des XI-e — XVIII-e siècles, *Etude de paléographie musicale byzantine comparée (1958).* L'Office de la Semaine Sainte, *Etude de musicologie comparée d'après trois manuscrits byzantins de Paris et de Grotta Ferrata (1964).* Aspecte şi Probleme ale muzicii bizantine medievale (Aspects et Problèmes de la musique byzantine médiévale) *dans* „Studii Muzicologice", *Bucarest, no. 1/1965.* Etudes de paléographie musicale byzantine, *Bucarest, Ed. Musicales, 1967.*

Transcriptions musicales, arrangements choraux :

9 chants de Noël des XI, XIII, XIV-e siècles (9 cîntări de Crăciun din veacurile XI, XIII, XIV), *1932.* 2 chants de la Transfiguration datant du X-e s. (2 cîntări de la Schimbarea la Faţă din veacul al X-lea), *1932.* 6 chants du Jeudi Saint du XIII-e s. (6 cîntări din Joia Patimilor din veacul al XIII-lea), *1932.* Cantique de la Mère de notre Seigneur du XIII-e S. (Cîntarea Născătoarei de Dumnezeu din veacul XIII), *1933.* 2 chants de Noël des XI-e et XIV-e Siècles (2 cîntări de Crăciun din veacurile XI şi XIV), *1933.* 3 chants de Noël des XI-XIII-e siècles (3 cîntări de Crăciun din veacurile XI şi XIII), *1936, pour choeur mixte. 9* Antiphones du Jeudi Saint du XIII-e S. (9 antifoane din Joia Patimilor din veacul al XIII-lea), *1937, pour choeur mixte.* Acclamations impériales de Byzance (Aclamaţii imperiale din Bizant), *1938, pour choeur mixte, en style et rythme anciens, le texte d'après Constantin Porphyrogénète. La religieuse Cassia (Cassia monahia) (1940), musique et poésie d'après un manuscrit ambrosien du XIV-e s.* La Passion du Seigneur (Patimile Domnului), *1943, oratorio pour solistes, choeur et orchestre, textes byzantins inédits de l'époque médiévale, déchiffrés, traduits et mis en ordre par I. D. Petrescu (composition et orchestration, Paul Constantinescu), Bucarest, Imprimerie* „Cărţile Bisericeşti", 1946.

BIBLIOGRAPHIE

Cosma, Viorel, *Compozitori şi muzicologi români,* Bucarest, Ed. Musicales, 1965. David, L., *La restauration des mélodies byzantines dans „La Revue Musicale",* Paris, nr. 137 du mois de juin 1933. Gastoué, Amédée, *Les idiomèles de Noël,* dans *„Revue de Musicologie",* Paris, août, 1933. *F.F.I.D. Petresco, Les idiomèles et le Canon de l'Office de Noël,* dans *„La Rassegna musicale",* Torino, nr. 4/1935. G.L., *Preot român premiat al Franţei pentru o operă muzicală* dans *„Armonia",* Botoşani, nr. 10—11—12/oct. déc. 1933. Jora, Mihail, *Anuarul pe 1941—1942,* Bucarest, Imprimerie *„Tiparul universitar",* 1943. Laurent, V., *Chronique de l'Institut,* dans *„Echos d'Orient",* Paris, tome XXXVII, no. 191—192, 1938. Marcati, S.G., *Les idiomèles et le canon de Noël,* dans *„Bollettino della Reale Accademia d'Italia",* Roma 1942. Panţâru, Grigore, *O valoroasă contribuţie românească la studiul muzicii bizantine* dans *„Muzica",* Bucarest, no. 1, 3 et 7/1968. Popescu, Gabriel, *O lucrare monumentală despre muzica bizantină,* dans *„Biserica Ortodoxă Română"* Bucarest, no. 9—10/1967. Popovici, Alina, *Medalion : Ioan D. Petrescu* dans *„Tribuna"* Cluj, no. 1, 5, Janvier 1957. *Popovici, Doru,* Muzica corală românească, Bucarest, Ed. Musicales, 1966. Popovici, Doru, *Un maestru al muzicii bizantine, Ion D. Petrescu dans „Luceafărul", Bucarest,* no. 29 du 22 Juillet 1967. Popovici Doru : *Cercetînd vechi codice muzicale româneşti,* dans *„Astra",* Braşov, no. 7/Juillet 1968. Simedrea, Tim., *Les idiomèles et le Canon de l'Office de Noël,* dans *„Biserica Ortodoxă Română",* Bucarest, no. 1—2/1934.

Michaela Drăgoi

Marţian Negrea

La contribution du compositeur et professeur Marţian Negrea au processus d'édification de l'école nationale roumaine de composition est d'une importance toute particulière. Par la maîtrise avec laquelle elle a été réalisée, par la sincérité de l'expression émotive d'un charme poétique spécial, son oeuvre occupe une place importante dans notre culture musicale contemporaine. Elle constitue une voie personnelle pour aboutir à un mode d'expression musicale marqué d'évidents traits nationaux.

Né le 29 Janvier 1893 à Vorumloc (Transylvanie), Marţian Negrea, aprés avoir terminé l'école moyenne, fait ses premières études de composition au Séminaire Andréen de *Sibiu, étant l'élève de Timotei Popovici (théorie et solfège) depuis 1910 à 1914. Dans le désir de se perfectionner dans l'art de la composition, il suit, en 1913, à Vienne, la classe de violoncelle de Friederich Buxbaum et s'inscrit, ensuite, à* l'Akademie für Musik und darstellende Kunst *de la même ville, en ayant comme professeurs (de 1918 à 1921) Eugène Thomas (théorie et solfège), Eusèbe Mandicevski (harmonie, contrepoint, histoire musicale) et Fritz Schmidt (composition et orchestration).*

Entre 1912 et 1913, le compositeur Marţian Negrea a dirigé le Choeur des Artisans de Sibiu; plus tard, entre 1921 et 1941, il a été professeur d'harmonie, de contrepoint, de fugue et de composition au Conservatoire de Cluj, pour passer, en 1941, professeur d'harmonie au Conservatoire „Ciprian Porumbescu" *de Bucarest, où il garde, à partir de 1963, un titre de professeur consultant.*

Distinctions :
II-e prix (1922) et I-er prix (1938) de composition „Georges Enesco", *prix d'Etat (1952, 1954), Ordre du Travail II-e cl. (1954), maître émérite de l'Art (1958), Ordre du Travail I-re cl. 1964).*

OEUVRE

Musique d'opéra:

Marin le pêcheur (Marin Pescarul), *op. 12 (1933), opéra en deux actes, livret de Marţian Negrea d'après la nouvelle* Păcat boieresc *de M. Sadoveanu, dans* Muzica, *Bucarest, supplément au no. 7/1956 (Choeur et danse du I-er acte). Première à Cluj, le 3 oct. 1934 à l'Opéra Roumain.*

Musique vocale-symphonique :

Requiem (Recviem), *op. 25 (1957), pour solistes, choeur mixte et orchestre.* Oratorio de la Patrie (Oratoriul patriei), 1959, *récitatif, solistes, choeur mixte et orchestre, vers de Vlaicu Bârna.*

Musique symphonique :

La fantaisie symphonique (Fantezia simfonică), *op. 6, 1921, pour orchestre.* La Rhapsodie roumaine no. 1 (Rapsodia română no. 1), *op. 14, 1938, pour orchestre, Bucarest, ESPLA, 1949.* Contes du Grui (Poveşti din Grui), *op. 15, 1940, suite symphonique pour orchestre, Bucarest, ESPLA, 1956.* La Rhapsodie roumaine no. 2 (Rapsodia română no. 2), *op. 18, 1950, pour orchestre.* La recrue (Recrutul), *op. 21, 1953, poème symphonique, Bucarest, Ed. Militaire, 1956 (version pour fanfare).* La symphonie du printemps (Simfonia primăverii), *op. 23, 1956, Bucarest, Ed. Musicales, 1960.* La Fête du Travail (Sărbătoarea Muncii), *op. 25, 1958, poème symphonique.* Concerto pour orchestre (Concert pentru orchestră), *op. 28, 1963, Bucarest, Ed. Musicales, 1966.*

Musique de film :

Dans les monts Apuseni (Prin munţii Apuseni), *op. 20, 1952, film documentaire, Bucarest, Ed. Musicales, 1958 (suite pour orchestre).* Baia-Mare, *op. 22, 1953, film documentaire.*

des *Danses populaires de Moldavie (Jocuri populare din Moldova)* exécutés par l'orchestre „Trandafir de la Moldova" de la ville de Bîrlad, sous la baguette de N. Bălan (EPC 10065), ainsi que cinq „récitals" des chanteurs : Maria Ciobanu (EPC 10.061) ; Petre Săbădeanu EPC 10.069) ; Georgeta Anghel (EPD 1230) ; Nicolae Săbău (EPC 10.067) et Florentin Iosif (EPC 10.070) ; chacun d'eux nous offre un bouquet de jolies mélodies populaires recueillies dans différentes contrées de la Roumanie. Sur ces 25 airs que contiennent les 5 disques susmentionnés, nous en citons quelques uns : *Des Olténiens s'en vont faucher (Au plecat olteni la coasă), La danse de la poule (Jocul găinii), Je te connais, ma belle, à ta démarche (Te cunosc, mîndro, pe mers), Bonsoir, ma douce belle (Seară bună, mîndră bună), De Piteşti à Cîmpulung (Din Piteşti la Cîmpulung).*

NOUVEAUX OUVRAGES PRÉSENTÉS AUX BUREAUX DES SECTIONS DE CRÉATION MUSICALE DE L'UNION DES COMPOSITEURS

SECTION de musique symphonique, vocale-symphonique, de chambre, d'opéra et ballet :

BARBERIS, MANSI — Ballade de la mère du dragon (Balada „Zmeoaica") pour ténor, soprano et orchestre, sur vers de Șt. O. Iosif. BENTOIU, PASCAL — *Hamlet*, opéra radiophonique, livret d'après la pièce de Shakespeare. BERGER, WILHELM — *La VI-e Symphonie, „L'Harmonie"* (Simfonia a VI-a, „Armonia"). BORGOVAN, ION — *3 chansons* (3 cîntece) pour voix et piano, sur vers de C. Paller et H. Heine (traduits par Șt. O. Iosif). BRÂNZEU, NICOLAE — *Ouverture sportive (Uvertură sportivă).* BUGHICI, DUMITRU — *Ballade concertante (Baladă concertantă)* pour violon et piano (et variante pour orchestre) ; *Sonate* (Sonată) pour violon-solo. GHECIU-DIAMANDI — *Le cycle des 4 lieds „L'herbe du temps" (Ciclul a 4 lieduri „Iarba timpului")* sur vers de Mariana Dumitrescu. WENDEL, EUGEN — *Concerto (Concert)* pour orchestre. WINKLER, ADALBERT — *„Les portes de la lumière" („Porțile luminii") pour orchestre.*

SECTION de musique chorale et de masses :

BAZAVAN, GHEORGHE — *Chanson joyeuse (Cîntec de voie bună),* vers populaires. BRATU, TEODOR — *Deux chansons de noces (Două cîntece de nuntă)* vers populaires ; *Fleurette de la plaine (Floricică de pe șes) ; Chez Marie, au balcon (La Maria, pe cerdac) ;* ces deux derniers titres représentent des arrangements sur vers populaires. NEAGU, MIRCEA — *Entre l'Olt et l'Olteț (Între Olt și-ntre Olteț),* vers populaires. OANCEA, NICULAE — *Deux berceuses (Două cîntece de leagăn)* sur vers de I. U. Soricu et A. Zarzaropol. POPA, MIRCEA — *Marie, Marie,* arrangement sur vers populaires. POPESCU, ZAHARIA — *Le train file (Zboară trenul),* sur vers de B. Căuș et I. Ruș. POPOVICI, DORU — *Chanson d'amour (Cîntec de dor),* sur vers de A. Pann. STANCU, DUMITRU — *La prière des pétales (Ruga petalelor), Interrogations (Întrebări), Allons danser la Sirba (Hai la sîrbă),* chansons enfantines sur vers du compositeur. VELEHORSCHI, ALEXANDRU —

Musique de chambre :

Canons, préludes, chorals, fugues (Canoane, preludii, chorale, fugi), *op. 2, 1919, pour piano.* Prélude et fugue (Preludiu și fugă), *op. 3, 1920, pour quatuor de cordes.* Grand rondo (Rondo mare), *op. 4, 1920, pour piano.* Sonate en sol bémol majeur (Sonata în sol bemol major), *op. 5, 1921, pour piano.* Impressions de la campagne (Impresii de la țară), *op. 7, 1921, suite pour piano, Bucarest, ESPLA, 1955 ; idem, Bucarest, Ed. Musicales, 1966.* Sonatine, *op. 8, 1922, pour piano, Bucarest, Ed. Société des Compositeurs roumains, 1924 ; idem, Bucarest, Ed. Musicales, 1959.* Dans les montagnes (Din munți), *1937, pièce pour piano, dans* Muzică și poezie, *Bucarest, no. 7/1936,* 4 pièces pour harpe (4 piese pentru harpă), *op. 16, 1945, Bucarest, ESPLA, 1955.* Quatuor de cordes (Quartetul de coarde), *op. 17, 1949, Bucarest, ESPLA, 1954.* Suite pour clarinette et piano (Suita pentru clarinet și pian), *op. 27, 1960, Bucarest, Ed. Musicales, 1962.*

Musique chorale :

Album de choeurs mixtes (Album de coruri mixte), *op. 10, vers de M. Eminescu, Zaharia Bârsan, vers populaires.* Album de choeurs pour enfants (Album de coruri pentru copii), *op. 11, pour deux et trois voix égales.* Psaume 123 (Psalmul 123) *op. 13, pour choeur mixte, dans* Tratat de contrapunct și fugă (Traité de contrepoint et fugue), *Bucarest, ESPLA, 1956.* La fleur rouge (Floarea roșie), *1961, pour choeur mixte, sur vers de Ion Boldici.* Eh ! la belle, montre-toi à la porte (Ia, ieși, mîndro, pîn-la poartă !), *1961, pour choeur mixte, vers populaires.* Feuille verte d'oreille d'ours (Foaie verde popîlnic), *1962, pour choeur mixte, vers populaires.* Doïna et danse de l'Oaș (Doină și dans din Oaș), *1968, pour choeur mixte (voix égales), vers populaires, Bucarest, Ed. Casa Centrală a Creației Populare, 1968.* Triptyque bucholique (Triptic bucolic), *1968, pour choeur mixte, vers populaires, arrangement Ion Meițoiu, Bucarest, Ed. Casa Centrală a Creației Populare, 1968.* Aussi haut que la montagne (Cît e muntele de nalt), *1969, choeur pour voix d'hommes, sur vers de Ion Meițoiu.*

Musique vocale :

8 chansons pour voix et piano (8 cîntece pentru voce și pian), *op. 9, sur vers de Lucian Blaga, Veronica Micle, vers populaires, Bucarest, ESPLA, 1955* (5 lieds). La petite ménagerie (Mica menajerie), *op. 24, 1957, petite pièce pour enfants, voix et piano sur vers de Marile Protopopescu.* Fourrure blanche, le brave ! (Blăniță albă cel viteaz), *1967, pièce pour enfants, voix et piano, vers de Al. Dinu Ifrim, Bucarest, Ed. Musicales, 1968.* 10 chansons (10 cîntece), *pour voix et piano, sur vers de Lucian Blaga, Bucarest, Ed. Musicales, 1969.*

Ouvrages didactiques :

Tratat de instrumente muzicale (Traité sur les instruments de musique), *Cluj., lith., 1925.* Tratat de forme muzicale (Traité des formes musicales), *Cluj., Lith. par le Conservatoire, 1932.* Tratat de contrapunct și fugă (Traité sur le contrepoint et la fugue, *Bucurest, ESPLA, 1957.* Tratat de armonie (Traité d'harmonie) *Bucarest, Ed. Musicales, 1958.*

Musicologie :

Un compozitor român ardelean din sec. al XVII-lea : Ioan Caioni, 1629—1687 (Un compositeur roumain de Transylvanie : Jean Caioni, 1629—1687), *Craiova, Ed. „Scrisul Românesc", 1941.*

BIBLIOGRAPHIE

Andries, Josip, Muzicka Enciklopedija, *vol. II, Zagreb, Izdanje i Naklada Jugoslavenskog Leksikografskog Zavoda, 1963. Berger, Wilhelm,* Ghid pentru muzica instrumentală de cameră, *Bucarest, Ed. Musicales, 1965. Breazul, George,* Negrea Marţian, *dans* M.G.G., *vol. IX, Kassel, Baren, reiter Verlag, 1961. Bughici, Dumitru,* Suită şi sonată, *Bucarest, Ed. Musicales, 1965. Cosma, Viorel,* Compozitori şi muzicologi români, *Bucarest, Ed. Musicales, 1965. Drăgoi, Sabin,* Lui Marţian Negrea, un meritat omagiu, *dans* „Teatrul şi Muzică", *Bucarest, no. 1/1955.* Enciclopedia della musica, *vol. III, Milano, Ed. G. Ricordi, 1964.* Encyclopédie de la musique, *vol. III, Paris, Ed. Fasquelle, 1961. Firca, Gheorghe,* Discuţii. Marţian Negrea ; valoarea etică a creaţiei, *dans* „Muzica", *Bucarest, no. 6/1966. Gheciu, Radu,* Concertul pentru orchestră de Marţian Negrea *dans* Informaţia Bucureştiului, *Bucarest, no. 3569, 27/I/1965. Jora, Mihail,* Anuarul pe 1941—1942, *Bucarest, Editions du Conservatoire, Imprimerie Universitaire, 1943. Oana-Pop, Rodica,* Profiluri muzicale ; Marţian Negrea, *dans* „Tribuna", *Cluj, no. 9 (108), 28/II, 1959. Popovici, Doru* „Simfonia primăverii" de Marţian Negrea *dans* „Muzica", *Bucarest, no. 12/1957. Popovici, Doru,* Poemul simfonic „Sărbătoarea Muncii" de Marţian Negrea, *dans* „Muzica", *Bucarest, no. 6/1961. Popovici, Doru,* Muzica corală românească, *Bucarest, Ed. Musicales, 1966. Pricope, Eugen,* „În munţii Apuseni" — 4 schiţe simfonice de Marţian Negrea *dans* „Muzica", *Bucarest, no. 2/1954. Pricope, Eugen,* Marţian Negrea *dans* „Muzica", *Bucarest, no. 4/1964. Rusu, Liviu,* Recenzii. Tratatul de contrapunct şi de fugă de Marţian Negrea, *dans* „Muzica", *Bucarest, no. 4/1957. Sava, Iosif,* Marţian Negrea la 70 de ani *dans* „Tribuna", *Cluj, no. 25 (333), 20 Janvier 1963. Seeger, Horst* Musiklexikon, *vol. II, Leipzig. V. E. B. Deutscher Verlag, 1966. Şumschi, Alexandru,* Concertul pentru orchestră de Marţian Negrea *dans „Muzica", Bucarest, no. 7/1966. Vancea, Zeno,* Cultura muzicală românească, sec. XIX-XX, *vol. I, Bucarest, Ed. Musicales, 1968.*

M. D.

La rédaction est fondée sur la bibliographie du dictionnaire de Viorel Cosma, *Muzicieni români,* Lexicon bio-bibliografic.

Doina, sur vers de O. Goga. WENDEL, EUGEN — *Signe dans les champs,* sur vers de M. Dragomir.

SECTION de musique légère, de danse et d'opérette :

ALBIN, ANATOL — *Du matin au soir (De dimineaţă pînă seara)* sur vers d'A. Felea ; *Le silence (Tăcerea)* sur vers de H. Negrin ; *Chante (Cîntă)* sur vers du compositeur. BARTZER, RICHARD — *Moment chorégraphique no. 2 ; Poésie.* BĂDULESCU, MIRCEA — *Une vraie journée (O zi adevărată),* opérette pour enfants, livret de L. Cernăianu. BOGARDO, FLORIN — *Si tu aimes sans espérer (Dacă iubeşti fără să speri)* sur vers de M. Eminescu ; *Céramique (Ceramică)* sur vers de M. Sorescu. COMISEL, FLORIN — *„Le soleil de Londres" (Soarele Londrei)* opérette, livret de N. Constantinescu d'après Al. Dumas. DĂSCĂLESCU, CAMELIA — *Personne ne me croit (Nu mă crede nimeni), Je pleure quand je veux (Plîng cînd vreau eu)* sur vers de Fl. Buref. DEMETRIAD, NORU — *Je ne dis pas non (Nu zic ba)* sur vers de C. Teodorescu ; *Le jour que tu aimeras (În ziua în care vei iubi)* sur vers de H. Negrin. DOBOS, VIOREL — *Les gorges du Bicaz (Cheile Bicazului)* pour orchestre de music-hall. GIROVEANU, AUREL — *Voeu (Urare)* sur vers de T. Arghezi. IANCU, MIŞU — *Biguine-schek (Biguina-shek).* IONESCU, EMANOIL — *Arrête-toi (Opreşte-te)* sur vers de D. Ghiţescu. KARDOS, ŞTEFAN — *Tu n'as pas su (N'ai ştiut)* sur vers de T. Mureş ; *Si tu souris (Dacă zîmbeşti).* MĂLINEANU, HENRY — *Je te souhaite une Bonne Année (Te felicit de Anul Nou).* PROFETA, LAURENŢIU — *La même chanson (Acelaşi cîntec)* sur vers de M. Dumbravă. ŞERBAN, RADU — *Basilic et jasmin (Busuioc şi iasomie), Chemin désert (Drum pustiu)* sur vers de C. Cîrjan. SUZU, RODICA — *Laisse-moi au moins le souvenir (Lasă-mi măcar amintirea)* sur vers de Liliana Delescu. VESELOVSCHI, VASILE — *Gosses de Bucarest (Copii de Bucureşti)* sur vers de M. Maximilian. WINKLER, ADALBERT — *Un cygne et une fillette (O lebădă şi o fetiţă).*

SECTION de musicologie et de critique musicale :

ALEXANDRESCU, ROMEO — *Spicuiri critice din trecut (En feuilletant les pages de critique du passé).* BERGER, WILHELM — *Cvartetul de coarde de la Haydn la Debussy (Le Quatuor de cordes depuis Haydn à Debussy).* BREAZUL, GEORGE — *Opere (Oeuvres)* vol. II, COSMA, VIOREL — *Lexiconul muzicienilor români (Dictionnaire des musiciens roumains).* MASSOFF, IOAN — *Tenorul Ion Băjenaru (Le ténor Ion Băjenaru).* MOISESCU, TITUS et PĂUN, MILTIADE — *Opereta-ghid (Guide de l'opérette).*

PREMIÈRES AUDITIONS

BUICLIU, NICOLAE : *Concerto pour violon et orchestre (Concert pentru vioară şi orchestră),* la Philharmonie de la ville de Craiova, direction : *Teodor Costin,* soliste : *Ştefan Ruha* (les 8, 9 nov. 1969). MILCOVEANU, DUMITRU : *Vision cosmique (Viziune cosmică),* l'orchestre philharmonique „George Dima" de la ville de Braşov, direction : *Mircea Lucescu* (le 13 nov. 1969). POPOVICI, DORU : *Poème byzantin (Poem bizantin),* l'orchestre de chambre de la Philharmonie „Georges Enesco", direction : *Paul Popescu* (le 24 nov. 1969). RAŢIU, ADRIAN : *Concerto pour hautbois, basson et orchestre (Concert pentru oboi, fagot şi orchestră),* l'orchestre de Studio de la Radio-Télévision Roumaine, direction : *Constantin Bugeanu,* solistes : *Petre Bocotan et Emanoil Biclea* (le 27 nov. 1969). ŢURCANU, CONSTANTIN : *Symphonie,* l'orchestre philharmonique de la ville de Botoşani, direction : le compositeur (le 28 nov. 1969). ZALU, CRISTEA : *Scherzo de la I-e Symphonie (Scherzo din Simfonia I),* l'orchestre philharmonique de la ville de Satu-Mare, direction : *Alexandru Munteanu* (le 4 nov. 1969).

Aspects inédits de l'activité d'interprète de Dinu Lipatti

■ **Grigore BĂRGĂUANU**

● **Dragoș TĂNĂSESCU**

On pourrait croire, en parlant de Dinu Lipatti, étant donné sa vie si courte et le nombre relativement restreint de ses enregistrements, qu'il y a peu de choses à ajouter à nos connaissances sur lui et à la considération que nous lui avons consacrée. Une telle opinion ne serait pas juste. Tous ceux qui ont eu la possibilité d'étudier d'une manière plus approfondie la vie et l'activité de Dinu Lipatti, de suivre ses traces en Roumanie et à l'étranger, ont pu se rendre compte qu'ils se trouvaient devant beaucoup d'aspects extrêmement intéressants, mais très peu connus.

La personnalité artistique de Dinu Lipatti a trouvé sa meilleure réalisation dans l'art de l'interprétation. Ses remarquables enregistrements sont des jalons de première importance pour l'art pianistique contemporain. Il existe peu de pianistes qui aient su s'imposer aussi prématurément et aussi durablement. Le chef d'un grand magasin de musique de Genève, qui avait connu personnellement Lipatti, déclarait avec une grande satisfaction que de nos jours on demandait les disques du pianiste roumain avec le même intérêt qu'il y a 20 ans, quand celui-ci, acclamé partout, se trouvait à l'apogée de sa carrière. Ce fait est très rare, même parmi les grandes célébrités mondiales.

L'héritage artistique de Lipatti — interprète — ne se résume pas uniquement aux disques connus, réalisés durant les dernières années de sa vie par la maison „Columbia". Il existe encore des enregistrements inédits, dont la découverte et l'immédiate valorisation constituent un devoir très important, d'autant plus qu'il peut s'agir d'anciens disques, susceptibles de se détériorer irrémédiablement même si l'on n'en fait pas usage.

Les premiers enregistrements inédits auxquels nous nous référons, datent de 1936. Dinu Lipatti se trouvait à Paris à la fin de la deuxième année d'études à l'École Normale de Musique. Son talent était depuis longtemps reconnu, Alfred Cortot le considérant un „jeune maître" et non un „élève". Lipatti avait déjà donné l'année précédente son premier récital à Paris. La consécration était définitive. Voilà une critique publiée dans le Monde Musical du 31 mai 1935 : *„Dinu Lipatti est, sans aucun doute, un des plus grands espoirs de la jeune école roumaine. Il est, à 18 ans, un des meilleurs pianistes de sa génération et un des compositeurs dont Paul Dukas faisait le plus de cas. À la mémoire de son maître, il joua de manière fort émouvante au début de son récital un Choral de Bach.*

L'esprit de recueillement et de dévotion qui en résulta persista durant tout le concert et, après la noblesse et la grandeur de la Toccata en ut majeur de Bach-Busoni, Lipatti nous apporta les confidences des Intermezzi de Brahms, de la Novelette de Schumann, des pièces de Chopin, dans une atmosphère d'intimité délicieuse, qui échappe à tous les regards.

Deux suggestives pages de Ravel, suivies de la Pavane et la Bourrée d'Enesco, jouées de manière éblouissante, enthousiasmèrent l'auditoire et valurent de nombreux bis à ce jeune maître du clavier.

En même temps, Alfred Cortot le présentait à un imprésario avec un enthousiasme inaccoutumé : *Laissez-moi recommander à votre vigilante attention un jeune pianiste d'un mérite exceptionnel, un second Horowitz, dont j'ai eu l'occasion de constater le talent remarquable au Concours international des pianistes de Vienne où il a obtenu le second grand prix, méritant et de loin le premier. C'est mon devoir de vous y signaler un grand „as" de demain et je puis vous assurer que c'est votre intérêt, car c'est une vraie révélation à l'horizon des pianistes. Son nom est Dinu Lipatti..."*

On comprend maintenant pourquoi le directeur de l'École Normale de Musique avait invité son élève à participer comme membre dans le jury de piano pour le diplôme d'interprétation...

Quelques jours seulement avant cette invitation, le 15 juin 1936, le jeune pianiste avait essayé avec émotion de s'entendre jouer lui-même sur quelques dis-

ques „d'essai". Trois de ces disques se trouvent dans les archives de la Bibliothèque de l'Académie de la R. S. R. Ils contiennent deux Intermezzi de Brahms, la deuxième partie de la Sonate en fa dièse mineur d'Enesco et, joués au clavecin, des fragments de la Partita no. 1 en *Si* bémol majeur de Bach. Les enregistrements ont de nombreuses défections techniques, auxquelles s'ajoutent les détériorations ultérieures, parfois graves, des disques. Ils sont cependant des documents historiques, offrant la possibilité d'apprécier leur haute valeur artistique et de reconstituer une étape très importante dans l'évolution du pianiste.

En jouant les Intermezzi de Brahms, Lipatti fait quelques réductions dans la partition. Celles-ci, imposées probablement par l'espace limité du disque, sont cependant si naturellement réalisées et integrées dans le profil agogique-dynamique de l'interprétation, que, à moins de suivre attentivement la partition, elles pourraient passer inaperçues. En ce qui concerne l'interprétation, on remarque une grande liberté agogique. La métrique est sacrifiée de manière flagrante en la faveur de la rythmique intérieure des phrases, qui s'écoulent avec une admirable logique artistique. Tantôt nostalgique, tantôt impétueux, Lipatti n'a pas encore la profondeur des années de maturité, mais il nous parle avec la spontanéité et la poésie de ses 19 ans à peine accomplis.

Dans la même séance, Dinu Lipatti a enregistré aussi la deuxième partie, Presto vivace, de la Sonate no. 1 en fa dièse mineur d'Enesco. Il faut noter ici la conception originale du pianiste, du point de vue de l'interprétation : il construit la pièce avec une grande maîtrise, graduant l'intensité du dramatisme dans le cadre d'une impeccable rigueur rythmique. La variété si colorée du toucher nous rappelle les réalisations magistrales ultérieures dans la troisième Sonate pour piano en ré majeur d'Enesco et spécialement dans l'exécution sans pareil de l'Alborada del Gracioso de Ravel. Voici ce que Dinu Lipatti écrivait à son professeur Florica Musicesco immédiatement après la réalisation de cet enregistrement *„Ces jours-ci j'ai enregistré sur mes disques la deuxième partie de la Sonate. J'ai montré les disques au Maître lors de sa visite chez nous. Je vous aurais envoyé ce disque mais je n'ose le faire, étant donné un petit défaut d'enregistrement. S'il était question d'une autre pièce musicale je n'aurais pas eu un instant d'hésitation. Mais la Sonate du Maître je ne veux pas la prendre à la légère. En tout cas, lundi pe ferai de nouveaux enregistrements, de sorte que je vous enverrai sans faute les plus réussis"*.

Dans la Partita de Bach nous avons la surprise d'entendre Lipatti au clavecin. Le jeune interprète nous offre le Prélude, la Sarabande (partiellement) et l'Allemande. Ce sont là des essais d'école, dans lesquels on sent la préocupation de s'initier à cet instrument, mais cependant la technique pianistique reste dominante. Le tempo, par exemple, dépasse les possibilités du clavecin, ce qui provoque même certains „ratés" techniques inaccoutumés dans l'art pianistique de Lipatti. L'Allemande este interpretée presque deux fois plus vite que l'enregistrement classique de Wanda Landowska, Lipatti dépassant même

son propre tempo d'enregistrement au piano de plus tard.

Sur les derniers sillons du disque, restés libres, Lipatti essaie d'improviser quelques mesures sur un motif de la Toccata en ut majeur de Bach. La brève improvisation faite avec désinvolture, commence par une modulation en accords de si bémol majeur, la tonalité de la Partita, vers ut majeur, préparant ainsi l'apparition du motif principal de la Toccata. Celui-ci est varié en style polyphonique et mène à une ample cadence en accords. À défaut d'autres exemples plus complets et plus représentatifs peut-être, ce fragment est très précieux parce qu'il nous donne, tant soit peu, une image de Lipatti — improvisateur.

Après avoir fini ses études de perfectionnement à l'École Normale de Musique, Dinu Lipatti rentre en Roumanie, où il commence à déployer une prodigieuse activité. Les concerts de sonates donnés avec son grand maître spirituel et ami Georges Enesco — réalisations artistiques sans précédent — restent inoubliables, ainsi que les tournées en Roumanie et à l'étranger. De cette période datent les enregistrements très connus, devenus classiques, des Sonates no. 2 et 3 pour piano et violon d'Enesco jouées par Lipatti avec le compositeur, de même qu'une série de disques non diffusés encore et qui auraient dû être insérés dans le trésor de son héritage artistique. Ces enregistrements inédits portent la date du 28 avril, 1941. La professeur Moscu et l'ingénieur Stiubei, qui ont collaboré alors dans le studio de la Radiodiffusion Roumaine ont évoqué avec une grande émotion le rare zèle scrupuleux du jeune pianiste, qui, avec calme et concentration, ne cessait de répéter, essayant diverses solutions d'emplacement des microphones, tard dans la nuit, sans jamais être entièrement satisfait de sa réalisation.

Il nous reste de ce travail deux variantes du Choral en sol majeur „Jésus, que ma joie demeure" de Bach (transcription par Myra Hess, d'après la Cantate no. 147 . Nous observons ici une autre con-

ception que celle établie plus tard par Lipatti à l'époque de sa maturité dans le célèbre enregistrement fait à la maison Columbia. Dans le premier il ne s'agit pas encore de ce silence olympien, méditatif, sobre, parfois objectif du dernier ; par contre, on voit une participation plus mouvementée, plus directe du jeune artiste qui, pris dans le tourbillon de la vie, n'a pas encore la perception nette du pourquoi de l'existence. Nous ne voulons pas établir une hiérarchie qualitative, mais révéler une étape, dont la compréhension donne un sens plus profond aux conclusions ultérieures.

C'est à cette même occasion que Dinu Lipatti a enregistré la Sonate en sol majeur, Longo 387, de Domenico Scarlatti. Très brillant et incisif du point de vue rythmique, l'art pianistique de Lipatti s'y déploie avec une admirable spontanéité.

L'enregistrement de l'Étude symphonique no. 9 op. 13 de Schumann dégage de nouveaux aspects de la maîtrise de Dinu Lipatti. Le préclassique précédent cède la place au romantique, avec ses nouvelles valeurs expressives et colorées. Il faut observer notamment le changement de coloris des arpèges du final de l'étude. En comparant cet enregistrement avec la version plus raffinée de Wilhelm Kempff, nous constatons que la précision de l'attaque et la clarté du toucher du pianiste roumain, spécialement dans les accords, est nettement supérieure.

La discographie de Lipatti à la maison Columbia ne comprend aucune des études de Chopin, quoiqu'il les ait fréquemment exécutées dans ses concerts. Dans les archives de la Radiotélévision Roumaine nous trouvons cependant enregistrée la célèbre étude „Touches noires" op. 10, no. 5. Ce disque nous rappelle l'exclamation admirative d'Alfred Cortot devant l'assistance de ses cours d'interprétation : *„Mesdames, Messieurs, avez-vous quelque chose à dire ? Moi, je n'ai rien à ajouter. C'était parfait !"*

Les prestigieuses qualités pianistiques et artistiques de Dinu Lipatti trouvent également une merveilleuse expression dans l'interprétation de l'étude de concert no. 2 de Liszt, connue sous le nom „La ronde des lutins". Aucune autre interprétation, sauf peut-être celle de Rachmaninov, ne peut approcher la valeur artistique et la réalisation technique de la version du pianiste roumain. Si nous faisons une analyse technique de la pièce, nous constaterons que la vélocité de Lipatti dépasse la limite d'audibilité de la conséquence des sons, la succession des triple-croches atteignant parfois 18 par seconde. Les sons se confondent en mouvements sonores, en rafales. L'individualité de chaque son se reconstitue rétrospectivement, l'ouïe ne pouvant dépasser, de même que la vision, une vitesse moyenne de 12 à 14 sons (ou images) à la seconde. Ceci explique aussi la transformation des appogiatures et même des intervalles mélodiques de triple-croches en intervalles harmoniques. Ces performances techniques n'auraient aucune valeur, ou tout au plus celle de faire concurence à une machine, si elles n'étaient subordonnées à un rythme intérieur, générateur d'envolée artistique.

La dernière interprétation inédite de Dinu Lipatti que nous présentons, se trouve dans les archives de l'Institut d'Ethnographie et Folklore de Bucarest. Il s'agit de la Bourrée bien connue de la Suite op. 10 de Georges Enesco. Le disque a été réalisé en 1943, en même temps que la Sonatine pour la main gauche et le Concertino en style classique. Le haut niveau de compréhension du répertoire d'Enesco est une fois de plus la preuve de la profonde admiration de Lipatti pour notre grand compositeur. Si les autres enregistrements mettent en évidence certaines libertés dans la conception de l'interprète dans la présentation des compositions d'Enesco l'intégration de celui-ci dans la conception dynamique-agogique du compositeur est évidente. Ce n'est pas une rigide „photographie" du texte, mais un point de départ dans le déploiement de la propre conception.

Combien significatives sont les paroles de Mihail Jora, le premier maître de Lipatti, qui en comparant ce dernier à Enesco et se référant à leur admirable collaboration disait : *„...Une heureuse coïncidence a fait que dans ce même pays, à une distance de 36 ans, ont apparu deux êtres, qui, par des dons de même nature, ont posé chacun en son temps, de profonds jalons dans l'évolution de l'art roumain..."*

Din sumarele revistei MUZICA pe anul 1969

I ARTICOLE EDITORIALE ŞI CU CARACTER DE ORIENTARE

CEAUŞESCU, NICOLAE, Cuvîntare la Adunarea Generală a compozitorilor şi muzicologilor, **1**, 1

CEAUŞESCU, NICOLAE, Din Raportul Comitetului Central al P.C.R. prezentat la Congresul al X-lea **8**, 1

DUMITRESCU, ION, Darea de seamă a Comitetului de conducere al Uniunii compozitorilor din R. S. România la Adunarea Generală a compozitorilor şi muzicologilor, **1**, 8

DUMITRESCU, ION, Cuvîntul de închidere al lucrărilor Adunării Generale, **1**, 25

* * * Din tezele celui de-al X-lea Congres al P.C.R., **6** (planşă)

* * * Din cuvîntarea tovarăşului Nicolae Ceauşescu în Municipiul Cluj, **7**, 1

* * * Din cuvîntul participanţilor la Adunarea Generală: M. Jora, **1**, 27; P. Macovei, **1**, 28; S. Toduţă, **1**, 29; Th. Grigoriu, **1**, 30; P. Bentoiu, **1**, 31; L. Profeta, **1**, 33; A. Vieru, **1**, 34; T. Olah **1**, 35; W. Berger, **1**, 37; St. Niculescu, **1**, 38; R. Ghircoaşiu, **1**, 39; D. Bughici, **3**, 1; Gh. Ciobanu, **2**, 2; L. Comes, **2**, 4; O. L. Cosma, **2**, 4; D. Eremia, **2**, 6; Alfr. Hoffman, **2**, 8; Al. Hrisanide, **2**, 10; W. M. Klepper, **2**, 11; H. Mălineanu, **2**, 12; M. Socor, **2**, 14; C. P. Basacopol, **3**, 1; D. D. Botez, **3**, 2 ; N. Buicliu , **3**, 3; V. Giuleanu, **3**, 6; P. Brâncuşi, **4**, 7; O. Nemescu, **4**, 9; Z. Aladar, **4**, 10; L. Glodeanu, **5**, 1; V. Cosma, **5**, 2; G. Pascu, **5**, 3; Iancu Mişu, **5**, 4; L. Nachman, **5**, 6; D. Popovici, **5**, 7; C. Tăranu **5**, 9; C. Cezar, **6**, 5; G. Derieţeanu, **6**, 7; E. Junger, **6**, 9; N. Kirculescu, **6**, 11; E. Roman, **6**, 12; V. Tomescu, **6**, 13

* * * Hotărîrea Adunării Generale a compozitorilor, **1**, 23

II. DISCUŢII, STUDII

BERGER WILHELM, Structuri sonore şi aspectele lor armonice, **9**, 10; **10**, 8

BRAUNER HARY, Festivalul Căluşului românesc şi marile înţelesuri ale folclorului, **8**, 22

BRÎNDUŞ NICOLAE, Despre cîntare, **3**, 36

CAPOIANU DUMITRU, O viaţă muzicală intensivă, variată, frumoasă, **8**, 9

COSMA LAZĂR OCTAVIAN, Coordonate ale muzicii românești contemporane, 7, 2
COSMA VIOREL, Cultura românească în epoca renașterii, 12, 30
DRĂGOI V. SABIN, Armonizarea cîntecului popular românesc, 7, 9; 10, 6; 11, 5; 12, 9 (material apărut sub îngrijirea lui Constantin Drăgoi).
CONSTANTINESCU GRIGORE, Cursul de dirijat ținut de Igor Markewicz, 12, 23
GRIGORIU THEODOR, Fenomenul componistic românesc, 8, 7
GIULEANU VICTOR, Ioan D. Chirescu la 80 de ani, 6, 20
IUSCEANU VICTOR, Armura ca proces logic al formării sistemelor de intonație cu centrul tonal bine definit, 3, 28
* * * Muzicianul — conștiința epocii sale (Zeno Vancea, Vasile Tomescu, Mircea Popa, Jean Rînzescu, Doru Popovici, Teodor Bratu, Liviu Glodeanu, Ion Voicu), 9, 1
OLAH TIBERIU, Muzica grafică sau o nouă concepție despre timp și spațiu? (Însemnări despre perioada preserială a lui Webern), 12, 13
PAROCESCU NICOLAE, Aspecte ale educației muzicale în Republica Socialistă România, 8, 18
PANDELESCU VICTOR, Ionel Perlea, 6, 16
POPOVICI DORU, „Formele muzicale ale barocului în operele lui J. S. Bach" de S. Toduță, 11, 4
PRICOPE EUGEN, Între apolinic și dionisiac, 3, 14
PROFETA LAURENȚIU, Acest univers omenesc inedit, 8, 12
SAVA IOSIF, Dirijori români despre creația muzicală românească (D. D. Botez, C. Bugeanu, I. Conta, M. Cristescu, P. Popescu) 2, 16; (E. Bergel, C. Bobescu, M. Brediceanu, E. Elenescu, M. Guttman, M. Popa, P. Sbîrcea) 3, 8
SAVA IOSIF, Valori și imperative în muzicologia românească (Doru Popovici, Mihai Moldovan, Theodor Drăgulescu, Corneliu Dan Georgescu, Vasile Donose) 9, 4
SBÎRCEA GEORGE, Un sfert de veac de muzică ușoară românească, 7, 20
SERBESCU SILVIA, 12 studii pentru pian de Debussy, 11, 9
TRIFU ALEXANDRU, Unele probleme de educație estetică muzicală în perioada contemporană, 3, 21
VANCEA ZENO, Evoluția simfoniei românești, 4, 1; 6, 1; 11, 1
VANCEA ZENO, Sensul contemporaneității în muzica noastră, 10, 1
TOMESCU VASILE, Întreaga suflare românească, 8, 11

III. CREAȚIA ROMÂNEASCĂ

BASACOPOL-PETRA CARMEN, Lieduri de Emil Lerescu, 11, 16
BELOIU NICOLAE, Opera „Jertfirea Ifigeniei" de P. Bentoiu, 4, 12
BERGER WILHELM, Două cadențe inedite de George Enescu, 3, 13
COLFESCU ALEXANDRU, „Decebal" de Gh. Dumitrescu, 12, 6
CRISTIAN VASILE, Momente muzicale de M. Jora, 5, 35
DRĂGOI CONSTANTIN, „Creația muzicală românească" sec. 19—20, vol. I de Zeno Vancea, 8, 16
MOLDOVAN MIHAI, „Motive maramureșene" de Corneliu Dan Georgescu, 8, 14
NEGULESCU CLAUDIU, Opera „Decebal" de Gh. Dumitrescu 7, 6
PELEARCĂ ION, Portret Mircea Neagu, 11, 18
ȚĂRANU CORNEL, „Miorița" de Sigismund Toduță, 12, 1
VARTOLOMEI LUMINIȚA, „Eterofonie" de St. Niculescu, 6, 23
VARTOLOMEI LUMINIȚA, „Vitralii" de Mihai Moldovan, 9, 24

IV. CULTURĂ MUZICALĂ

ALBESCU TEODORA, „Toamna muzicală clujeană", 2, 44
ALBESCU TEODORA, Timișoara muzicală „Cibinium '69", „Colocvii brașovene", 9, 40
ALBESCU TEODORA, Toamna muzicală clujeană, 12, 41
ALEXANDRESCU ROMEO, Însemnări, 2, 36
ANGELESCU G. P., Tineri interpreți, 5, 10
BĂLAN THEODOR, Florica Musicescu, 5, 10
BORZEA ENEA, Nicolae Bretan, 11, 37
BRATU TUDOR, „Astăzi încrestăm în grindă" 6 (planșă)
* * * Brediceanu Tiberiu, 2, 21
BUCIU DAN, Aurelian Octav Popa, 7, 29
BUGEANU CONSTANTIN, Orchestra Filarmonicii din Leningrad, 12, 37
COLFESCU ALEXANDRU, Mihail Arnăutu, 11, 20
CONSTANTINESCU GR.; NEGULESCU CLAUDIU, Retrospectivă, 2, 41
CONSTANTINESCU GRIGORE, Retrospectivă, 3, 31
CONSTANTINESCU GRIGORE, Martha Kessler, 4, 39
CONSTANTINESCU GRIGORE, Iași, 6, 32
C. Gr., Tribuna tinerilor compozitori, 6, 32
CONSTANTINESCU GRIGORE, Artiști români peste hotare, 7, 13
CONSTANTINESCU LILIANA, „Musica Nova", 3, 37
CONSTANTINESCU LILIANA, Turneul Filarmonicii „George Enescu", 5, 34
CONSTANTINESCU LILIANA, Al IV-a Congres al compozitorilor sovietici, 8, 36
CRISTIAN VASILE, Pancio Vladigerov la 70 de ani, 3, 36
DÎNȘOREANU BUJOR, Actualități muzicale la Tg. Mureș, 8, 32
DORNEANU BOGDAN, Lucrări muzicologice vol. IV — Cluj, 5, 37
DRAGEA EMIL, Cluj, 6, 34
DRĂGHICI ROMEO, O scrisoare a lui George Enescu către Ionel Perlea, 9, 9
DRĂGOI CONSTANTIN, Dan Iordăchescu, 3, 39
DRĂGOI CONSTANTIN, Galați, 4, 37
DRĂGOI CONSTANTIN, Primul festival și concurs al cîntecului popular românesc „Maria Tănase", 7, 32
* * * Drăgoi Sabin, 2, 25
ELIAN EDGAR, DEDA EDMOND, LUNGU FLORIN, Festivalul „Cerbul de aur", 4, 19
ELIAN EDGAR, Erich Bergel, 11, 22
FLORIAN I., Ploiești, 3, 34
FROST ANA, Impresii muzicale din America, 6, 36
GEOLDEȘ A., FIREZ AL., Oradea, 3, 35
GEORGESCU SILVIAN, Jubileul Filarmonicii din Satu-Mare, 8, 34
IANCU MIȘU, Internațional pop song festival — Bratislava 1969, 9, 42
IONESCU ALMA CORNEA, Timișoara, 6, 35
JORA MIHAIL, „Mărire ție, Patria mea", 8, 4
LEHMANN DIETER, Prokofiev la Opera comică din Berlin, 5, 31
LERESCU EMIL, „Noi te cîntăm în cîntece de slavă", 5 (planșă)
LUNGU FLORIAN, Interviuri despre muzica ușoară, 10, 37
LUNGU FLORIAN, Muzica ușoară, 12, 42
MARBE MYRIAM, Itinerar olandez, 11, 38
MIHALOVICI MARCEL, Scrisoare către redacție, 10, 41
* * * Muzicieni distinși cu ordine și medalii, 10, 5
NEGULESCU CLAUDIU, Tîrgu Mureș, 4, 35
* * * Nicolae Ursu, 2, 30
* * * Nouvelles musicales de Roumanie, 1, 41 ; 2, 46 ; 3, 42 ; 4, 42; 5, 41; 6, 41; 7, 40; 8, 39; 9, 43; 10, 43; 11, 40; 12 44
OBREJA CONSTANȚA, Constantin Castrișanu, 7, 38
ODOBESCU SIMONA, Interviuri cu participanți străini la festivalul de folclor, 10, 28
PALADE CONSTANTIN, Un concert aniversativ, 5, 29
PANDELESCU J. V., Muzică românească, 2, 39
PANDELESCU J. V., Retrospectivă, 4, 30; 5, 22; 6, 26; 7, 25; 8, 27; 9, 32; 10, 30; 11, 31; 12, 38
PANDELESCU J. V., Însemnări pe marginea Concursului Național de muzică ușoară românească — Mamaia '69, 9, 27
PANDELESCU, J. V., Wilhelm Kempff, 11, 30
J. V. P., Comemorare George Georgescu, 11, 35
PAROCESCU NICOLAE, Secvențe pariziene — zilele muzicii contemporane, 2, 33
PAROCESCU NICOLAE, „Orfeu" — revista Conservatorului „C. Porumbescu", 5, 39
PELEARCĂ ION, Muzica de fanfară în actualitate, 6, 30
POP V. BĂLENI, Turneul Cvartelului „Muzica", 4, 40
POP V. BĂLENI, Interviuri despre muzică și rosturile ei în societate, 11, 27
POP OANA RODICA, Primăvara la Praga, 8, 37
POPESCU-JUDEȚ EUGENIA, Baalbeck, 3, 40
POPOVICI DORU, „Limba noastră", 6 (planșă)
* * * Premiile Uniunii compozitorilor, 4, 6
RĂSVAN CONSTANTIN, Omagiu întemeietorului Operei Române, 3, 33
RĂSVAN CONSTANTIN, Concert coral de muzică contemporană, 4, 34
RĂSVAN CONSTANTIN, Concert omagial, 6, 30
RĂSVAN CONSTANTIN, Prime audiții corale în cinstea „Eliberării", Corul Palatului Pionierilor, „Baladă Omului", 7, 30
R. C. Orchestra populară din Caransebeș, 7, 38
RĂSVAN CONSTANTIN, J. V. PANDELESCU, Primul Concurs și festival internațional de folclor România '69, 10, 21
SAVA IOSIF, Dirijori români în centrele muzicale ale lumii, 5, 32
SAVA IOSIF, Peisaj muzical constănțean, 10, 39
SAVA IOSIF, Interpreți despre creația românească, 12
SAVOPOL RODICA, André Jolivet, 11, 25
SAVOPOL RODICA, De vorbă cu Roberto Hazon, 12, 24
SIMIONESCU IULIU, GEORGESCU PETRE, Dreptul de autor, 4, 38
STROE AUREL, Cantata de cameră „Chipul Păcii" (fragment), 5 (planșă)
TEȚEL ION, Iosif Prunner, 4, 24
TOMESCU VASILE, Retrospectivă, 7, 25
ZUPPERMANN SUZANA, BRATIN JACK, NANU TRAIAN, Interviu cu Ludovic Feldman, 4, 28; 5, 17

V. DIN ACTIVITATEA MUZICALĂ DE MASĂ

NEGULESCU CLAUDIU, Mișcarea de amatori, sursă sigură a vieții noastre artistice, 7, 17; Compozitorii în mijlocul artiștilor amatori, 9, 35; Al IX-lea Concurs republican al artiștilor amatori, 10, 33; Festivalul și corcursul orașelor dunărene, 11, 36

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

REVISTA MUZICA

Redacţia şi administraţia : Bucureşti — Str. „13 Decembrie“ Nr. 24, Sector 7
Telefon : 15.21.19 sau 14.77.10

COLEGIUL REDACŢIONAL

Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiaşiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ştefan Niculescu, Laurenţiu Profeta, Sigismund Toduţă.
Vasile Tomescu (redactor-şef)

Pe coperta I : Dirijorul Emanoil Elenescu şi violonistul Mihai Constantinescu

Coperta şi macheta artistică : Adrian Constantinescu

I. P. „Informația" — c. 4188

64.421

Prețul 7 lei

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ȘI ARTĂ

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ

Anul XX nr. 2 februarie 1970

ARMONIZAREA CÎNTECULUI POPULAR ROMÂNESC

Texte inedite de SABIN V. DRĂGOI

● VII ●

Polifonia rudimentară în cîntecul popular

Înainte de a trece la un nou capitol din studiul nostru, credem că nu este de prisos să rezumăm observaţiile făcute pe marginea „excursiei" întreprinse în diferitele regiuni ale ţării noastre pentru a le cerceta *caracteristicile dialectale*. Facem această reîmprospătare a caracteristicilor dialectale cu scopul de a preciza prin ce diferă şi prin ce se aseamănă între ele, ca şi la armonizarea lor să ţinem seama de aceste considerente.

1) Am putut constata că în *Maramureş-Baia Mare* o caracteristică proprie se înfăţişează prin a) *pentatonie dublă* şi b) *ritmul punctat*. Restul elementelor constitutive sînt comune şi altor dialecte.

2) În *Bihor :* a) *pentatonie simplă,* dar preponderentă şi b) *tritonul* (cvarta mărită). În schimb ritmul punctat şi cadenţa finală (căderea de pe treapta a III-a pe tonică cu omisiunea treptei a II-a) — comună cu dialectul din Maramureş. Restul caracteristicilor sînt comune, le întîlnim şi la alte regiuni.

3) În regiunea *Arad-Hunedoara* am observat : a) *pentatonica umplută,* b) *căderea caracteristică* de pe treapta a III-a pe subton cu o lunecare pe treapa a II-a, (aceeaşi cădere ca şi în Bihor, dar cu omisiunea treptei a II-a), c) *cadenţa frigică sud-ardeleană* este destul de frecventă şi în cadrul acestui dialect.

4) *Dialectul sud-ardelean :* a) *forma de 3 rînduri melodice* cu cezura după al 2-lea, b) *treapta a II-a oscilantă,* c) *cadenţa frigică,* d) *stilul parlando rubato* cu tendinţă spre giusto, cu o linie melodică „dreaptă", care conţine puţine melisme şi ornamente.

5) *Cîmpia Ardealului, Năsăud, Mureşul de Sus, Tîrnave.* În cazul de faţă întîlnim nu numai caracteristici ale muzicii maghiare, dar chiar împrumuturi de cîntece traduse cu adaptări la specificul nostru. În Năsăud însă, această influenţă se reduce numai la dansuri, cîntecele păstrînd specificul nostru naţional caracteristic printr-o bogată ornamentaţie, în afară de altele, restul fiind caracteristici comune.

6) Caracteristica dialectului *Bănăţean* este *deplasarea tonalităţii pe subton. Cadenţa frigică* se situează aici între treptele VI-V iar structura armonică a celei din urmă este majoră.

7) În *Oltenia* se manifestă un dialect nou prin *horele şi sîrbele* cîntate pe versuri. Mai este caracteristic *cîntecul lent,* formă locală cu emisiune guturală. Întîlnim *ritmul punctat parţial şi integral.*

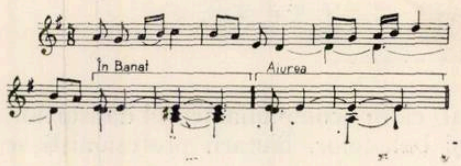
8) *Muntenia* are caracteristici comune cu Sudul Ardealului, *cîntece propriu-zise drepte cu mişcarea măsurată.* Mai este caracteristic şi completarea versului din cauza lărgirii tiparului melodic.

9) În *Moldova* observăm caracteristici comune cu Muntenia, Sudul Ardealului, în schimb în Nordul Moldovei le întîlnim comune cu Năsăudul. *Dualitatea minoră* este o caracteristică proprie acestui dialect.

Acum, fiindcă am rezumat diferenţele, să tragem concluziile în ce priveşte caracteristicile comune, unitare tuturor dialectelor. Aceste caracteristici unitare pentru muzica populară românească sînt :

a) dualitatea major-minor ; b) pentatonia curată sau umplută ; c) cadenţa frigică ; d) oscilarea unor trepte (îndeosebi a II-a) ; e) forma de 3 rînduri melodice, lărgită uneori prin repetare ; f) căderea de pe treapta a III-a pe subton ; g) repetarea frazei la cvarta inferioară (tonalitatea subdominantei). Aceste caracteristici, dacă cantitativ nu sînt chiar egale în toate regiunile, sînt, totuşi, prezente în creaţia populară de pe întreg cuprinsul ţării noastre.

Trecînd propriu-zis la subiectul temei noastre, trebuie să facem încă de la început distincţie între polifonia vocală şi cea instrumentală. În culegerile noastre nu am întîlnit cîntecul popular decît în formă monodică. Un singur sîmbure de polifonie — şi din care poate creşte un arbore — este atunci cînd la sfîrşitul penultimului rînd melodic cu cadenţa pe subton, o voce îl ţine ca ison, iar alta profilează melodia ultimului rînd, iar la oprirea acestuia pe tonică vocea ison cade o cvartă descendentă, formînd un interval de cvintă perfectă, eventual şi cu terţa majoră — cum ar fi în Banat —, iar în alte regiuni, isonul după căderea pe treapta a IV-a se contopeşte în unison cu tonica urcînd o cvintă.



Acest ison poate fi şi trebuie să fie dezvoltat în mod creator. Iată cîteva posibilităţi practice :

1) *În două voci : a)* isonul este la vocea de jos, iar melodia deasupra ;
   b) invers.
2) *În trei voci :* a) isonul este la vocea inferioară, iar melodia şi umbra (paralela) ei fidelă în terţă sau sextă la vocile de sus ;
   b) invers ;
   c) isonul la vocea din mijloc, iar melodia la o voce exterioară, în timp ce paralela ei în terţă sau sextă la cealaltă voce exterioară.

De observat că vocea umbră (paralelă) în terţă sau sextă îşi schimbă modul ; din major devine minor şi invers.

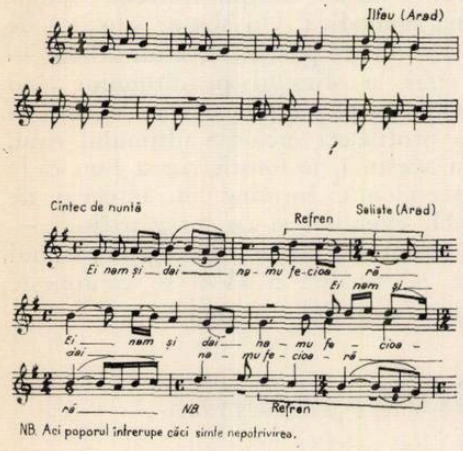
3) *În patru voci :* în acest caz din cauza economiei artistice, care este un principiu de nestrămutat în estetica generală, începem cu o voce, continuăm cu două, apoi trei şi mai la urmă ne rezervăm intrarea celei de a patra. Această repartizare a vocilor se produce şi din cauza că aceeaşi melodie se repetă pe texte lungi. Melodia precum şi isonul e bine să apară în diferite voci. Cîteodată recurgem şi la o abatere (modulaţie la o cvintă descendentă), ca să împrospătăm melodia şi isonul printr-un schimb de registru vocal.

Isonul poate fi, în general, la o voce, în două voci la octavă, în cvintă adică pe două tonuri diferite şi în cvintă peste octavă (duodecimă).

Ex. pentru studiu : *30 de coruri din comuna Belinţ,* nr. 1/I şi II, nr. 16/I-VI, nr. 17/II, nr. 21 şi 23/I-V.

Acest ison de origine vocală se poate folosi tot atît de bine şi instrumental. O astfel de polifonie care recurge la mijloace atît de reduse duce la o economie artistică în care armonia, acompaniamentul, rezultă tot din melodie ajutată de ison.

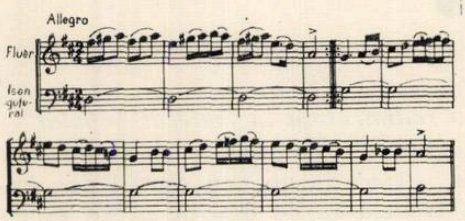
O urmă de polifonie rudimentară întîlnită în muzica vocală, practicată şi destul de răspîndită, este aceea care rezultă din intonarea colindei şi a cîntecului de nuntă de un grup, în timp ce celălalt nu a terminat încă cîntecul (stretto primitiv).



NB. Aci poporul întrerupe căci simte nepotrivirea.

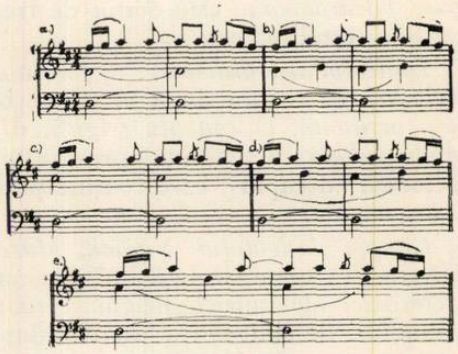
Am afirmat, că în acompaniamentul dansurilor, al doinelor şi baladelor, lăutarii profesionişti se servesc de armoniile muzicii universale, parvenite lor pe diferite căi, armonii pe care le-au adaptat specificului nostru de mai bine de un secol. Acest fel de a armoniza a fost preluat şi continuat în mod creator de către clasicii noştri inclusiv de către George Enescu.

Noi avem însă în folclorul muzical rudimente de armonie, mărturie că poporul a simţit nevoia îmbogăţirii şi înfrumuseţării prin polifonie. Printre altele, acestea sînt : 1) ţinerea unui sunet gutural (ison) intonat de către flueraşi în timp ce pe fluier se execută melodia. E un fapt grăitor că acest sunet (isonul) este intonat la prima sau dubla octavă inferioară pe tonică şi este schimbat imediat ce melodia îşi schimbă tonalitatea.



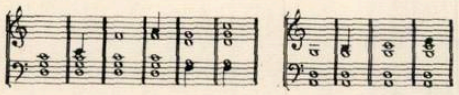
După cele explicate şi observate mai sus am putea zice : un cimpoi fără cimpoi. Este interesant de observat raportul de sunete, armonice şi străine faţă de acordul pe care-l reprezintă isonul (tonică şi subdominantă). Prea des acest ison nu poate fi schimbat.

O fază mai dezvoltată a polifoniei populare (instrumentale) este cimpoiul. El are posibilitatea ca melodia să fie acompaniată prin dublu ison. Isonul permanent (neschimbat) ca bază armonică, numit bîzoi (sau dîrloi), apoi un ison superior la octavă sau cvintă peste octavă (duodecimă) care poate să şi schimbe — precum vom vedea în Ex. următor — în sextă mare peste octavă, în dublă octavă a bîzoiului. Aceasta se numeşte carabă. Pe un fluier obişnuit de un registru mai acut se cîntă melodia. Aceasta se numeşte carabiţă. (Descrierea mai amănunţită a cimpoiului se poate studia în *Monografia instrumentelor populare,* de Tiberiu Alexandru). Isonul dublu la cvintă, octavă şi la duodecimă l-am şi întrebuinţat în armonizările noastre de pînă acum.

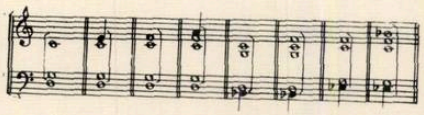


Dar ceea ce este mai original şi mai specific în polifonia populară instrumentală şi care poate

aduce o contribuție, o îmbogățire a muzicii universale este întrebuințarea armoniilor de cvartă (două, sau trei suprapuse) combinate cu terțe mari deasupra sau din josul cvartelor. Aceste acorduri au dat naștere la o adevărată dispută între Debussy și Schönberg asupra întîietății și întrebuințării lor, pe la începutul secolului nostru, dar poporul nostru le folosește de peste un veac. Iată cum se înfățișează ele :

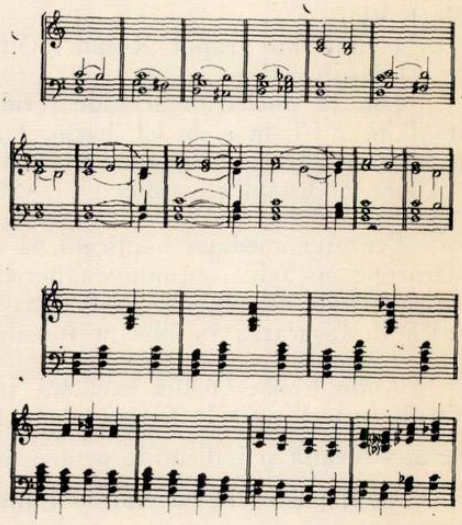


Proveniența lor se explică prin acordajul violoncelului cu trei corzi în cvarte perfecte. Una dintre cele două cvarte sunate deodată au dat baza, ideea acestei armonii, iar cvarta superioară — eventual cu terța mare suprapusă — provine din armonizarea empirică prin completarea cu vioara secundă sau viola. Cîteodată la violoncel zis *„broancă"* se intonează numai un singur sunet, completarea rămînînd în atribuția violei cu vioara secundă. *„Broncașul"* nu cîntă totdeauna numai pe corzi goale ci pe una din ele schimbă prin călcarea tuturor degetelor.



E de la sine înțeles că prin îndemînarea *„broncașului"* aceste acorduri se pot transpune și pe alte sunete.

Aceste acorduri de cvarte pot apare ca disonanțe ocazionale, care pot fi interpretate ca suspensiuni sau anticipări prelungite urmate de rezolvări mai mult sau mai puțin obișnuite ; altădată pot fi interpretate ca disonanțe independente în serie, treptat sau prin salturi. Ele nu pot fi răsturnate. Iată cîteva exemple :



La folosirea lor poporul se orientează just la potrivirea tonală a melodiei. Întrebuințarea și dezvoltarea lor în creația cultă este condiționată de o desăvîrșită cunoaștere a folclorului și o îndelungată experiență creatoare.

CREAȚII

„CANTO I" de AUREL STROE

Rezultat al unor cercetări asidue în planul îmbogățirii și multipolarizării parametrilor limbajului muzical, piesa simfonică „Canto I" a lui Aurel Stroe urmează drumul deschis de piesele anterioare, reprezentative stilistic, „Arcade", „Muzică de concert pentru pian, alămuri și percuție", „Muzica pentru Oedip la Colonna", „Laude I și II".

Mobilul melodic al piesei de natură vocală, este o axă de 208 sunete, concretizarea unei suduri melodice succesive a 14 melodii folclorice și anume, în ordine : cîntec bizantin, cîntec neobizantin din colecția I. D. Petrescu, colindă din Transilvania culeasă de C. Brăiloiu, cîntec indian al tribului Pueblos, cîntec popular japonez, cîntec indian american, improvizație în sistemul modal indian Venkatamkhi, cîntec popular ebraic, cadență populară rusească, cîntec negro-spirituals, cîntec gregorian, cîntec beduin din Sahara de Vest, cîntec chinezesc de Li-Tai-Po și cîntec din insulele balineziene. Caracteristica tuturor melodiilor folosite este o anumită crispare de gheață, ambitusul crispării parcurgînd un registru amplu de la tristețe sobră la veselie exuberantă. Dispoziția axei melodice este deci o linie ascendentă din registrul grav în cel acut. Aspectul coral al interpretării axei incumbă probabilitatea în distribuirea atacurilor pe axa timpului după un procedeu care simulează extragerea unor numere aleatoare (procedeul lui

von Neumann). Atribuirea momentelor de atac diferitelor grupe orchestrale s-a făcut conform programului clasei de compoziții „Generator 1".

Silueta ritmică a piesei îmi sugerează o asemănare colorată, vizuală, cu quasirectangularitatea din „Calypso" 1956 de Atlan. Timpul muzical, parafrazîndu-l pe Alain-Robbe-Grillet, este rupt de temporalitatea sa.

Orchestrația piesei este în funcție de ritm și melodie. Cele 12 grupuri orchestrale sînt dispuse cu cîte 7 membri, în afară de grupele 6 și 7 care sînt, în cazuri limită, două orgi electronice, urmărind de la stînga la dreapta sau de la dreapta la stînga spații de timbru și registru acut — grav sau respectiv grav — acut.

De exemplu grupul I este alcătuit din : Vlu_1I, Vlu_2I, Vlu_3I, Vla_1I, Vla_2I, $VlcI_3$.

$_3$ Cb I iar grupul X este : Ott. 3, Cl. Mi b, Sass. alto, Sass. Ten., Fg. Cl. basso și Cfg.

Din 12 nuclee orchestrale rezultă formația : 3 Ott., 2 Ob., Cl. picc. în Mi b, 2 Cl. în si b, Cl. basso, 1 Sass. contralto, în Mi b, 1 Sass. Ten în Si b, 1 Fg, 1Contrafagot, 2 Corni F, 2 Trombe în Si b, 2 Tromboni, 2 Tube, 2 Organi electronici, 21—28 Violini, 7—14 Viole, 7 Violoncelli, 7 Contrabassi.

Senzația imediată implicată de orchestrație ca funcție de melodie este cea a unei melodii continue wagneriene. Mai mult, densitatea timbrală este independentă de timbrul particular, efectul rezultant fiind cel ce guvernează desfășurarea în bloc a funcției melodice în domeniul de definiție grav — acut.

Alain Robbe-Grillet exclamă, plastic, în cazurile acestea : „...l'espace détruit le temps, et le temps sabote l'espace... L'instant nie la continuité". De aici rezultă și indicațiile pentru instrumentele tradiționale :

— A partir de cet endroit l'interprète peut choisir, à son gré, le moment de l'attaque,

— Moment où l'interprète doit attaquer (s'il n'a pas attaqué jusqu'à ce moment),

— A partir de cet endroit, l'instrumentiste peut choisir le moment où il cesse de jouer,

— Moment où l'interprète doit cesser de jouer (s'il n'a pas cessé jusqu'à ce moment),

— environ 1/4 ton plus haut,

— environ 1/4 ton plus bas,

— vibrato plus fin ou plus grand (le vibrato grand peut dépasser 1/4 ton),

— appuyer fortement l'archet sur la corde et tirer lentement jusqu'à ce que le son commence à s'altérer (une sorte de croquement) *mais sans toutefois qu'il perde son identité,*

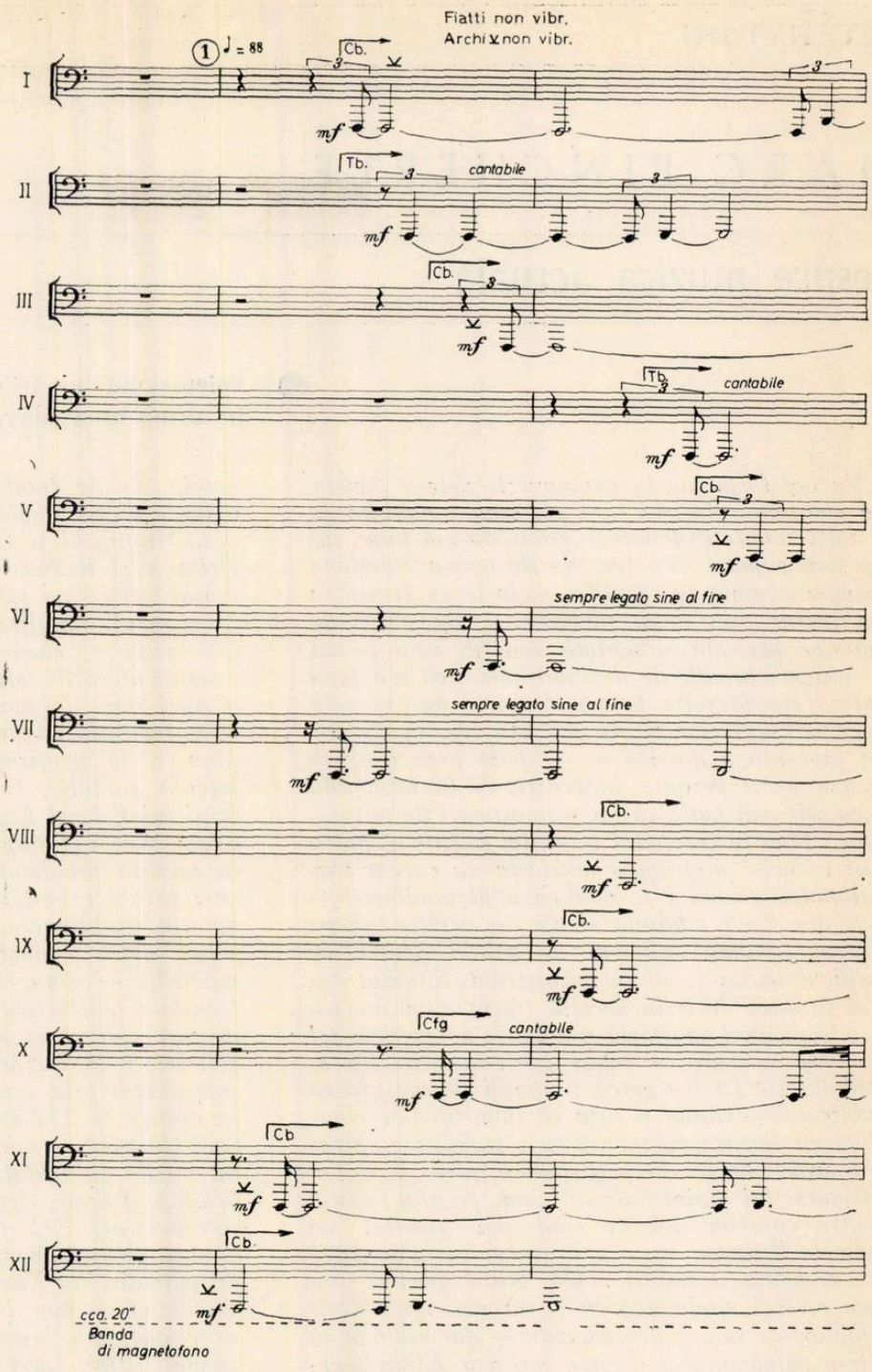
— en s'approchant peu à peu du chevalet,

— en s'éloignant peu à peu du chevalet,

n.v. — non vibrato, ———— emiettement du son par une articulation apériodique, rapidement répétée.

Nuanțele de orchestrație funcțională în spațiul melodic prezentat mai sus sînt, de fapt, ca niște insule de negru în oceanul de roșu din „Compoziție roșie" — 1954 a lui Poliakoff.

Pregătirea audiției pentru acest ocean de roșu este realizată chiar de la începutul muzical al piesei



Preludiul formal este realizat de o bandă magnetică cu timbre aleatoare filtrate. Aceste griuri rectangulare care „înțeapă" forma muzicală ca în „Spațiul doarme" — 1954 — a lui Vieira da Silva nu întîmplător sînt suspendate pe linia de plutire a axei melodice, adică în centrul de simetrie al piesei.

Ca o realizare extrem de importantă a lui Aurel Stroe aș sugera teatrul total eficace practicat în această piesă simfonică. Similitudinile de idei cu arhitectura unui om de teatru ca Sean Kenny, propagatorul teatrului „Igloo" londonez sînt încă revelatoare pe linia definirii personalității compozitorului. Personal, închei acest studiu apelînd tot la Alain Robbe-Grillet : „Loin de respecter des formes immuables, chaque nouveau livre tend à constituer ses lois de fonctionnement en même temps qu'à produir leur destruction".

ANTON DOGARU

MARC PINCHERLE

despre muzica actuală

Spicuiri din lucrările anterioare şi cîteva reflexii în urma unei convorbiri

Nu voi răspunde în amănunt la cele 9 puncte ale chestionarului pe care aţi avut amabilitatea să mi-l remiteţi, deoarece gîndindu-mă bine, nu mă simt capabil să o fac. Nu de teama reacţiilor pe care expunerea opiniilor mele le-ar provoca : am trecut prin două războaie şi am văzut de aproape pericole înfruntate umil de eroi pe cît de obscuri pe atît de dezinteresaţi încît am prea puţină consideraţie pentru bravura pur verbală a criticii agresive şi nu mă tem de ea. Situaţia prezentă a muzicii mi se pare prea confuză pentru a-mi permite judecarea ei în ansamblu şi cu atît mai puţin să fac pronosticuri de viitor... „dacă pînă la începutul secolului nostru se putea găsi în orice metropolă muzicală un curent tradiţionalist căruia i se opunea unul modern format din 2—3 tendinţe rivale — acestea aveau obîrşia comună suficient de solidă pentru ca publicul să nu se simtă dezorientat. Situaţia era mai proastă decît în secolul trecut cînd muzica se adresa unui auditoriu restrîns şi aproape la fel de bine instruit ca înşişi profesioniştii. Ea se înrăutăţeşte cu scurgerea timpului pe măsură ce publicul se extinde şi arta componistică se complică iar muzica evoluează cu o rapiditate extraordinară. Charles Lecocq spunea într-o scrisoare adresată lui Saint-Saëns : „am pierdut gustul pentru componistică de cînd am ascultat Le rêve *de Bruneau (care a provocat în iunie 1891 un adevărat scandal)... Un acord perfect îmi face efectul unuia depăşit şi nu mai visez decît îmbinări de sunete nemaiauzite — dar mă tem că într-o săptămînă şi acestea îmi vor părea searbede căci azi ne săturăm şi de cele mai bune lucruri". Nimeni nu a putut prevedea extraordinara acceleraţie care a făcut să se succeadă şi să se demodeze de la un an la altul nenumărate produse ale dodecafonismului primitiv, muzicii concrete, experimentele electronice, aleatorice chiar şi acelea care se sprijină pe speculaţii metafizice, suprarealiste sau politice. După cum spune Marius Constant, creatorul de azi participă din plin la toate transformările situaţiei politice, sociale, estetice. S-ar părea deci că muzicianul este oglinda timpului său — teză seducătoare — dar... în anul 1685 se naşte Bach, Händel, Domenico Scarlatti. Care din aceste trei genii, atît de total diferite, este o mai fidelă oglindă a epocii sale ? Dar dintre Verdi şi Wagner, Musorgski şi Ceaikovski, Brahms şi Fauré, Debussy şi Richard Strauss, Schönberg şi Stravinski ? Azi cînd fărămiţarea tendinţelor a ajuns la apogeul său, fiecare compozitor încercînd să „reinventeze" muzica, putem crede oare că arta noastră oferă în cele din urmă o imagine redusă a unei stări de lucruri generale ? E sigur însă că acceleraţia îşi urmează cursul, ea se traduce pînă şi în grafismele care se transformă cu iuţeala gîndului. O simplă parcurgere a tratatului lui Erhard Karkoschka* Das Schriftbild der neuen Musik *(1966) ar putea da o idee mai clară în această problemă (din 31 compozitori de la care a luat exemplificările, abia 3—4 au folosit notaţia tradiţională, ceilalţi mergînd de la desenul strict geometric la cea mai capricioasă născocire — ajungînd la 700 de semne). Marius Constant mărturisea (în* Harmonie 1968) *că este deseori obligat să dirijeze în timpul aceluiaşi concert 4—5 lucrări în care acelaşi efect este reprezentat prin grafism diferit. Din una în alta se ajunge la Théâtre Instrumental de M. Kagel care impune muzicienilor în timpul execuţiei un soi de gesticulaţie, un du-te vino, interjecţii, bruitaje diverse, detailate într-un copios mod de întrebuinţare : 15 pagini numai pentru* Sonata pentru ghitară, harpă, contrabas şi instrumente de percuţie *(de Kagel), de ex. : „glissez sur la grande caisse avec le poing et enrichissez le geste avec quelques bruits accessoires et du* Flatterzunge *sifflé, accélerez ce bruissement d'un „SCHH" (avec la bouche) et concentrez vous sur l'imitation de l'autre batteur, s'il frappe, frappez, s'il chante, chantez, s'il... vous aussi".*

În cadrul colocviului din 1962 s-au adoptat poziţii total diferite de către oamenii cei mai competenţi... : „nici noi între noi, compozitorii nu ne înţelegem asupra semnificaţiei şi scopului scrierilor noastre" (Gail Kubic) *„Muzica trebuie să fie o isterie comună, o vrajă colectivă, violent de actuală" (Boulez în Relèvement d'Aprenti, 1966) sau „exercitarea muzicii care tindea altădată către divertisment sau delectare a devenit azi un mod de cunoaştere şi de existenţă punînd în joc toate facultăţile spirituale centrate pe uni-*

cul focar al limbajului sonor, în timp ce pentru auditorul comun ea rămîne un mijloc de evadare, paradoxal de altfel pentru că consistă în a căuta în muzică ceea ce nu se găseşte (A. Souris 1954). Mă asociez acestui auditoriu comun". Cine se poate lăuda că ştie ceea ce există sau nu în muzică? Poate că tocmai cel mai mare miracol al muzicii constă din faptul că aduce fiecăruia hrana spirituală sau afectivă de care are nevoie şi nu încape îndoială că aceeaşi operă are aproape tot atîtea semnificaţii cît auditori, după gradul lor de iniţiere tehnică, inteligenţă, memorie, imaginaţie, sensibilitate, senzualitate. Deseori compozitorul însuşi îi găseşte sensuri noi, după dispoziţie sau odată cu trecerea timpului. Rapiditatea cu care evoluează muzica este uimitoare... şi gusturile publicului de neînţeles.

Un martor al recitalului „pour piano silencieux" dat în 1961 la Londra în scopul să încerce facultăţile critice ale melomanilor, povesteşte că din aproximativ o sută de persoane care şi-au plătit biletul cu 2,6 lire şi care la sfîrşitul concertului se înghesuiau admirativ în jurul maestrului care a executat în cea mai desăvîrşită linişte lucrări de neuitat ale unor compozitori cunoscuţi, abia vreo jumătate de duzină au părăsit sala nemulţumiţi după sfîrşitul primei bucăţi, La veuve sourde... *Dar acesta este un aspect...*

Am impresia că lăsînd la o parte maeştrii care continuă evoluţia începută în occident încă din Evul Mediu şi la care se mai adaugă încă un Martinu, un Dutilleux şi mulţi alţii ale căror nume renunţ să le mai înşir, muzicienii tinerei generaţii consideră muzica într-un spirit radical diferit de cel al înaintaşilor lor.

Grosso-modo, tot ceea ce are vreo valoare printre compozitorii de altă dată (exceptînd pe cei care îşi cîştigau pîinea furnizînd la cerere orice fel de muzică sacră sau profană) muzicienii autentici ca şi poeţii autentici nu scriau decît împinşi de o vocaţie imperioasă şi irezistibilă. În 1947, Matthias Hauer, unul din pionierii dodecafonismului scria: „muzica dodecafonică nu este o artă în sensul clasic, romantic sau modern ci numai un joc cosmic, cu cele 12 semitonuri temperate, un joc ştiinţific pentru intelectuali".

Revoluţia schönbergiană — nu aşa cum a vrut-o el dar aşa cum a fost interpretată ulterior, a dat artei noastre un aspect ştiinţific sau pseudo-ştiinţific care a făcut din ea un soi de exerciţiu superior al spiritului, deschis cercetării şi experimentării fără să fie nevoie de dispoziţii muzicale.

Diego Masson spune: „muzica contemporană, dacă este executată cu uşurinţă şi strălucire nu reclamă vreo educaţie muzicală".

Păstrînd rezerve privind „uşurinţa" cu care o operă contemporană ar putea fi executată, sînt aproape de acord cu Diego Masson atunci cînd spune că iniţierea muzicală nu este indispensabilă. „Auditoriul cultivat trebuie, pentru a se adapta unui nou limbaj, să-şi impună o adevărată reeducare a urechii — servitute de care analfabetul muzical este scutit dar a cărui incultură îl condamnă la o iremediabilă instabilitate în aprecieri" notează Frank Martin — la care pot să adaug că îi face dependenţi publicităţii, presei şi presiunii exercitate inconştient de celebritatea şi sonoritatea unui nume. De aici o dispersiune de tendinţe, o proliferare de compozitori în prezent căruia nu pot decît să mă interoghez şi să aştept, afară dacă aş dispune de darul ghicitului, care din păcate nu mi-a fost acordat de natură.

Radioul şi televiziunea susţin muzica de avangardă. Ele pot să mobilizeze orchestre mari — dispun de fondurile necesare, se adresează unui auditoriu răspîndit în lumea întreagă şi rezultatele sînt pozitive atunci cînd se reuşeşte captarea interesului publicului care formează „auditoriul comun", spre manifestări pe lîngă care ar fi trecut fără ajutorul publicităţii substanţiale care precede manifestarea în cauză. De aceea la întrebarea: care e publicul artei contemporane?, (există oare unul care poate fi considerat global?) pot să spun că-l găsesc complet dezorientat, oscilînd între facilităţile muzicii baroce şi admiraţia necondiţionată pentru cele patru-cinci mari nume: Berio, Boulez, Nono, Stockhausen, Xenakis pe care sînt fixate reflectoarele actualităţii.

Dubla şi strălucitoarea carieră a lui Marius Constant cu autoritatea pe care i-o conferă în lumea muzicală, îl fac să declare că „muzicienii fabrică un produs de lux destinat unei elite — nu uneia a banului, nici uneia a titlului — ci a spiritului. Acest produs de lux se va adresa totdeauna unei elite, orice s-ar face. Publicul acestui produs de lux, oricît s-ar extinde (şi orice s-ar face pentru aceasta) va rămîne o mică minoritate". Există o adevărată perplexitate în produsul creatorilor şi creaţia executanţilor.

Dar critica? mă întrebaţi. Ei bine ea este tot atît de ambarasată ca şi creaţia, şi din motive justificate. Cea mai mare parte din lucrările care îi sînt supuse nu-şi livrează sensul decît în schimbul unui lung studiu prealabil. Dar aproape toate sînt inedite, deci inaccesibile şi chiar de ar fi editate, — marea majoritate a confraţilor mei (şi eu nu fac excepţie) sînt incapabili să le citească în audiţie mintală. Muzica contemporană este quasi imposibil de memorat. Cînd e vorba de cea serială, ea se înregistrează greu chiar şi cînd s-au făcut sforţări să semene cu o temă: devine de nerecunoscut pentru toţi cei care nu au o partitură sub ochi şi suficiente calităţi să o poată citi. Handicapul e cu atît mai mare cu cît fiecare compozitor inventează propria sa grafie muzicală şi orice lucrare nouă implică asimilarea unui cod nou cu care uneori însăşi compozitorul se descurcă greu. Dacă acelaşi Adorno spune că „cea mai mare parte din critici sînt incapabili „să vadă" dacă o partitură cît de cît îndrăzneaţă are şanse să se menţină şi se mulţumesc să ne ofere un fel de reportaj mai mult sau mai puţin competent asupra plăcerii sau

neplăcerii produse de audierea lucrării în cauză, dacă unii din teama de a rata apariția unui nou geniu laudă cu vorbe mari tot ceea ce ar putea— nu se știe niciodată — să devină ceva...“ trebuie să recunosc că noi criticii nu am fost niciodată mai dezarmați ca azi în fața unei lucrări noi, deoarece așa cum am mai spus, nici unul nu ne putea lăuda că am putut să o citim mental.

Opus „produsului de lux“ sînt și lucrări mult mai directe și care merg în sensul indicat de Diego Masson. Singurul punct comun al acestor extreme este „la condamnation de l'expression, héritage maudit des romantiques, punie pour les méfaits du cabotinage sentimental (Adorno)“. Ele aspiră în general să oglindească epoca după criterii pe care însă le contestă. Mărturisesc că nu văd de ce, obsedați de vacarm, de confuzie, de dereglarea unui sfîrșit de civilizație am fi vinovați încercînd să evadăm cu tot ceea ce această evadare, această muzică consolatoare pare să aibă iz de învechit și devine ușor o țintă de ironii.

Pot conchide că există azi două concepții radical diferite ale muzicii, una legată de o tradiție multiseculară și cealaltă, un fel de fascicol de doctrine heterogene care se unesc în dorința lor comună de a respinge această tradiție.

„O adevărată tradiție nu este o mărturie a unui trecut demodat, ci este o forță vie care animă și informează prezentul... (Stravinski). Departe de a impune repetarea a ceea ce a fost, tradiția presupune o realitate care durează. Ea apare ca o moștenire pe care o primim cu condiția să o fructificăm...“ Ceea ce au făcut Ravel, Roussel, Bartok, Hindemith, Prokofiev, însăși Stravinski și azi Dutilleux (a cărui Primă Simfonie *din 1951 se menține și azi). Marele public este cu ei, el cere mai mult sau mai puțin timp ca să-i înțeleagă — uneori nici după moartea artistului nu reușește (Bartok) dar odată adoptați, vii sau morți, fidelitatea față de ei este cucerită. Muzica antitradițională, din punctul de vedere al marelui public are tot felul de handicapuri : lipsa unei tradiții pe care să se sprijine, dificultățile tehnice, complexitatea (deseori în mod deliberat accentuată) și obstacolul de netrecut de care am vorbit : imposibilitatea de a fi memorată. Or, omul simte nevoia să poată retrăi în gînd o operă care i-a trezit interesul.*

Neavînd posibilitatea să privesc situația de la oarecare distanță, recul-ul îmi lipsește — mă feresc să trag concluzii. Asistăm la o revoluție muzicală fără precedent. Mă întreb care din cele două muzici actuale va ajunge să se impună, cea care se adresează simțului auditiv și afectivității fără să se interzică intelectului, sau cealaltă (mai bine zis — celelalte în veșnică transformare) orientate în direcții diferite cu o predominanță spre cercetarea științifică. Putem oare întrevedea o conciliere durabilă ?

Toate acestea se vor decanta desigur cu vremea, dar e nevoie de timp, și vîrsta mea nu-mi îngăduie speranța să asist la indispensabila și inevitabila înnoire.

În ceea ce privește pe genialul Enescu, am avut numeroase ocazii să spun ce preț dădeam totdeauna privilegiului de a-l fi auzit prima oară la începutul acestui secol, și de a fi putut mai tîrziu, să mă număr printre prietenii lui. Am încercat să rezum impresiile mele în articolul reprodus în cartea „Lumea virtuozilor“.

Îmi lipsește timpul care mi-ar permite să adaug amănuntele cu care aș putea completa paginile deja scrise și să dau o idee clară a locului pe care George Enescu l-a ocupat în viața muzicală europeană, cel care a fost virtuozul, dirijorul, profesorul și mai presus de orice compozitorul — deoarece a compune era activitatea sa, putem chiar spune pasiunea sa dominantă și prin ea amintirea sa se va perpetua. Din fericire toate acestea au fost spuse în cadrul simpozionului care a reunit muzicologi din toate țările cu ocazia ultimului Festival Enescu de la București.

Documentare, traducere și adaptare de

RODICA SAVOPOL

DIALOG DESPRE MUZICĂ

cu prof. dr. PAVEL APOSTOL

În legătură cu unele probleme actuale ale muzicii, am solicitat și părerea profesorului Dr. Pavel Apostol, membru titular al Academiei de Științe Sociale și Politice a R. S. România, cunoscut cititorilor prin intermediul unor materiale filozofice și estetice publicate în paginile revistei noastre.

1. Ce ne puteți spune în legătură cu receptarea de către publicul larg a muzicii în general și despre felul în care muzica răspunde unor necesități de exprimare umană ?

În legătură cu muzica sînt, după părerea mea, foarte multe confuzii în circulație, unele provocate, altele apărute spontan. Dintre aceste confuzii multe împiedică publicul larg să se adreseze acelei muzici de care ar avea nevoie de fapt; în alte cazuri, aceste confuzii determină o lipsă de receptivitate față de ceea ce nu se încadrează în obișnuințele marelui public.

Gustul muzical se confundă de foarte multe ori cu gustul pentru o anumită muzică, *pentru un* anumit stil, *pentru un* anumit curent și concepție *asupra muzicii.*

Consider că muzica răspunde totdeauna unor necesități de exprimare umană, de manifestare spirituală. Ea pornește întotdeauna de la o anumită tradiție, convenție, de comunicare umană, dar, ca să spună ceva nou, depășește sau trebuie să o depășească. Altfel riscăm să realizăm pe plan muzical ceea ce în limbajul obișnuit ar fi o tautologie, să repetăm în diferite forme aceleași conținuturi.

Conținutul muzical se află într-o permanentă transformare. Înțeleg prin conținut muzical nu unul formulat sau formulabil în cuvinte care se adaugă din afara muzicii, ci un conținut sufletesc, spiritual, care, după părerea mea, nu poate fi exprimat prin nici un alt mijloc de comunicare umană.

Există undeva, în economia mijloacelor de comunicare umană, o rațiune, care a făcut și ne face să nu dublăm mijloacele de comunicare pentru a transmite ceea ce poate fi transmis cu alte mijloace. Se fac în această privință foarte multe confuzii în cazul muzicii; după mine, muzica exprimă tocmai acel element care scapă *comunicării verbale, gesticii și tuturor celorlalte forme de comunicare.*

Sigur acest „ceva" nu este ușor de definit într-o formulă. Toate definițiile care au pretenția de a fi dat „formula" muzicii în cuvinte sînt, de cele mai multe ori, metafore, aproximații, circumscriu, sugerează doar esența muzicii. Esența muzicii poate fi prinsă într-o analiză mai îndelungată. Pentru mine, care sînt un consumator de muzică, fără să fiu un specialist în muzică, muzicologie sau teorie muzicală, cert este că muzica poate să transmită acea semnificație și acea trăire pe care nu o pot găsi în opera literară, într-un spectacol, în pictură, sculptură, adică în nici unul din celelalte limbaje de comunicare spiritual-artistice.

2. În ce raport de necesitate se află muzica față de celelalte arte și cum credeți că răspunde ea problemei accesibilității ?

Încercările de ierarhizare a artelor, pe criteriul că o anumită artă este mai nobilă, mai completă, mai socială, se bazează pe prejudecăți.

Aceste arte, chiar dacă sînt din anumite puncte de vedere echivalente, sînt toate la fel de necesare. *Şi dintre cele necesare cred că muzica răspunde la valenţe care foarte multă vreme nu au fost şi nu au putut să fie satisfăcute cu o artă accesibilă unui public suficient de larg. Adică, a fost o perioadă în care masa largă a fost menţinută — datorită lipsei de educaţie, a posibilităţilor materiale — în limitele unei tradiţii foarte rudimentare în materie de muzică, iar creaţia muzicală propriu-zisă s-a dezvoltat în afara contactului cu publicul larg, a devenit privilegiul unor pături foarte înguste.*

Or, s-a produs şi în materie de muzică o democratizare, în sensul cel mai nobil, cel mai plin al cuvîntului, muzica a devenit accesibilă, în mod practic, tuturora, datorită mijloacelor moderne de comunicare, transmitere etc. Asistăm la o adevărată revoluţie în structura culturii noastre spirituale.

Datorită acestei democratizări a muzicii scade hegemonia şi monopolul literaturii asupra Culturii spirituale. Aşa cum cartea a ajuns în fiecare casă, datorită invenţiei lui Guttenberg, la fel şi muzica a ajuns astăzi în fiecare casă.

3. Astăzi, după părerea Dv., credeţi că se ascultă muzică mai mult sau mai puţin comparativ cu epocile anterioare ?

Se vorbeşte astăzi despre revoluţia provocată de trecerea la o „civilizaţie a imaginii". Cei ce vorbesc despre eventuale consecinţe nefaste ale acestei revoluţii, scapă din vedere faptul că şi cultura imagică ţine de necesităţile spirituale ale omului şi vrînd-nevrînd se situează pe poziţia monopolului literaturii asupra culturii spirituale; şi din acest punct de vedere deplîng ei progresele civilizaţiei imaginii. La fel, se vor sesiza aceiaşi partizani ai exclusivismului literar de expansiunea culturii muzicale care nu mai poate fi oprită.

O serie întreagă de oameni, care pînă acuma trăiau fără muzică sau comunicau cu lumea sunetelor numai cu ocazia sărbătorilor, astăzi au devenit consumatori zilnici de muzică *şi în foarte scurt timp vom asista la fenomenul constatabil în mod obiectiv că* audierea muzicii se transformă într-o necesitate tot atît de vitală pentru om, *cum ar fi o lectură, vizionarea unei piese etc.*

Muzica a redobîndit drepturi ce-i revin *şi care în parte i-au fost uzurpate de alte forme ale culturii spirituale. Comunicarea muzicală oferă* ceva *ce nu poate fi găsit în comunicarea verbală, picturală etc., comunicarea muzicală şi în general comunicarea pe linia sunetelor, chiar şi a celor nemuzicale, are capacitatea de a genera o sincronizare emoţională, atitudinală, mult mai puternică decît oricare dintre arte. De aceea, muzica, spre deosebire de foarte multe alte arte, are capacitatea de a genera un flux de solidaritate umană nemijlocită în jurul unei opere. Dacă există în fiecare epocă o artă preferată, muzica va fi probabil arta preferată a epocii care, după toate semnele,* merge spre o dezvoltare a spiritului de solidaritate umană, de cooperare, de vieţuire colectivă, de dependenţă reciprocă *etc. Muzica este, mai mult ca oricare dintre arte, o comunicare instantanee şi simultană între un număr foarte mare de oameni.*

Eu văd în muzică un factor care va transforma profund spiritualitatea noastră *şi toate semnele obiective pledează pentru această creştere a necesităţii de consum muzical în lumea actuală.*

Muzica dobîndeşte în epoca noastră, datorită mijloacelor moderne de transmitere (radio şi TV.), un fel de prezenţă peste tot. Există, de aceea, pe planul muzicii, mari posibilităţi de contacte umane, dincolo de limitele unei ţări, unei culturi etc. Un fenomen care probabil, va contribui la sporirea conştiinţei şi a demnităţii omului, ca om. Muzica este prin excelenţă o artă ce face posibil acest dialog cu oamenii de pretutindeni. *Radio-ul a mai avut o contribuţie foarte importantă pentru cultura muzicală şi spiritualitatea omului, în general, aducînd prin diferite mijloace de selecţie şi mixaj sonor, anumite sonorităţi mai aproape de noi, sonorităţi pe care înainte vreme, strămoşii noştri, în orice caz, le sesizau ca zgomote nediferenţiate, indistincte. Radio-ul a contribuit astfel la lărgirea sensibilităţii noastre auditive: au intrat în cîmpul nostru auditiv o serie întreagă de sonorităţi, care, înainte nu se bucurau de posibilitatea de a vehicula un conţinut estetic. Radio-ul ne-a făcut să descifrăm în universul sunetelor, mai multe sunete cu profil distinct, pe care le-am putut introduce în universul nostru muzical, adică* în universul sunetelor cu semnificaţie artistică.

Este clar că, prin alcătuirea programelor (de concert, radio şi TV.) se face educaţia estetică a maselor. Nu se pot stabili reguli şi un algoritm precis, dar cred că cei care alcătuiesc programele ar trebui să aibă în vedere, pe lîngă valorile artistice consacrate şi fenomenul la fel de important, *al* lărgirii continue şi necesare a sensibilităţii artistice.

4. Ne-ar interesa părerea Dv. în legătură cu receptivitatea publicului faţă de muzica nouă.

Se afirmă că publicul nostru nu este receptiv faţă de muzica modernă. În acest fenomen intervin factori diverşi. Nu întotdeauna creaţiile muzicale contemporane sînt la nivelul celor mai de seamă realizări din istoria anterioară a creaţiilor muzicale. Sînt şi lucrări mediocre şi experimente, lucrări demne de preţuire, dar nu de maximă preţuire. Din trecut publicul primeşte de-a gata selecţionată creaţia majoră, creaţia mediocră nu parvine pînă la noi. S-au menţinut, într-adevăr, capodoperele, lucrările de mare însemnătate artistică-spirituală. Nu se poate echivala stilul clasic cu acele capodopere care s-au produs în cadrul lui. Şi în muzica modernă sînt genii care produc capodopere, dar, evident, frecvenţa lor nu este mare şi nu poate fi planificată

dinainte. Nu se poate măsura valoarea unui stil muzical prin faptul că s-a bucurat sau nu pînă la o anumită dată arbitrar fixată de noi — de exemplu, pînă în clipa cînd vorbim — de adeziunea unui creator de geniu. Muzica acelor compozitori care au îndrăzneala de a sparge anumite tipare este în orice caz muzica vie a acestei epoci. Structurile cristalizate și modalitățile bătute nu pot oferi ceva nou publicului. Ele creează o impresie de reflectare stereotipă care provoacă, de asemenea, reacții de respingere. În cazul pretinsei ne-receptivități față de muzica modernă se întîmplă altceva. Nu cred că poate să fie adevărată afirmația că un contemporan, care are intenția conștientă de a se adresa contemporaneității și, pentru aceasta caută mijloacele pe care el le consideră corespunzătoare sensibilității contemporane, să fie caracterizat ca unul ce scrie pentru publicul de mîine sau cel de peste zece ani. Cred că aici este o exagerare. Din publicul de azi face parte și publicul cu educație modernă și publicul fără această educație. Aici văd eu marea deficiență a programelor noastre de radio, televiziune, a concertelor noastre. Ponderea muzicii moderne este — și prin muzică modernă nu înțeleg muzica ultimelor experimente avangardiste — relativ mică și foarte puțină preocupare există pentru educarea publicului sau obișnuirea lui cu aceasta.

Programele ar trebui să prevadă, în mod sistematic, familiarizarea publicului nostru cu noile curente și tendințe în muzică. Există o muzică cu un caracter foarte pronunțat novator, care nu poate fi înțeleasă sărindu-se de la muzica romantică, să zicem, la Nono sau Stockhausen. Dacă nu parcurgem întreaga gamă a evoluției gustului muzical, atunci, desigur, devine ininteligibilă, dar tot atît de ininteligibil a fost pentru publicul obișnuit cu convenția picturală bisericească în Evul Mediu, apariția lui Michelangelo sau El Greco. Putem să spunem că aceștia au spart (în sens negativ) tiparele compoziției artistice?. Dimpotrivă, ei au lărgit tiparele compoziției artistice. De ce să obligăm noi astăzi publicul să piardă capacitatea de a evolua în ritmul în care muzica evoluează în mod efectiv. Vedeți, tocmai acest aspect este foarte criticabil în alcătuirea programelor noastre. Noi nu sîntem preocupați în suficientă măsură să formăm posibilități pentru lărgirea sensibilității muzicale. Eu cred că autorii programelor noastre ar trebui să înțeleagă că muzica, începînd cu schimbarea care a intervenit după epuizarea impresionismului muzical trebuie să se oglindească în programe, în sensul creșterii numărului de ore — sau audiții — consacrate muzicii contemporane, inclusiv cea experimentală.

Fiecare nouă compoziție — bineînțeles, realizată din punct de vedere artistic — nu este numai o expresie; ea este și o deschidere spre un nou univers de sunete, spre noi combinații de sunete, spre noi modulații posibile, nebănuite înainte, sau care înainte nu comunicau o semnificație artistică. Eu am ascultat cîteva din compozițiile lui Stockhausen, care este foarte discutat și discutabil. Trebuie să mărturisesc că, ascultînd o lucrare a lui am fost emoționat profund și mă întreb cine are dreptul să-mi interzică de a reacționa pozitiv sub aspect artistic la o asemenea experiență extremă. Desigur, nu trebuie să încurajăm confuzia că mesajul artistic se rezumă la găsirea unor mijloace tehnice, cum de multe ori se prezintă lucrurile. Muzica electronică are posibilități din punct de vedere muzical nerealizabile cu instrumentația tradițională. Asta nu înseamnă că a recurge, de pildă, la tehnica muzicii electronice asigură imediat și realizarea unei lucrări artistice valoroase. Dar nici inversul nu este valabil; a recurge la asemenea mijloace noi nu înseamnă a renunța la creație, la comunicarea umană, și nici folosirea exclusivă a mijloacelor clasice nu este o garanție de calitate artistică, etc.

Eu cred că, în această epocă, în care atîtea lucruri se schimbă, chiar și condițiile de existență ale omului, trebuie să ne pregătim sufletește să lărgim și domeniul sensibilităților umane tradiționale. Mozart a fost criticat la timpul său. El s-a adresat contemporanilor săi, dar nu la modul pasiv, și, aș spune eu, lingușitor. Adică nu s-a limitat să reproducă în mod pasiv structurile de sensibilitate existente și nici n-a căutat să obțină numai aplauzele părții celei mai puțin avansate din publicul vremii. N-a lingușit pozițiile retrograde. Există un tip de artist care speculează ceea ce este mai rudimentar, mai primitiv, mai neformat în gustul muzical al publicului. Adică apelează, cum s-ar spune, la ceea ce este mai înapoiat. Asta nu înseamnă că el este un contemporan în sensul autentic al cuvîntului. Un adevărat contemporan nu lingușește scăderile contemporanilor săi, ci știe să determine, să depășească aceste scăderi, să realizeze un pas înainte. Aici văd eu pericolul unei anumite închideri față de muzica ce nu are un succes imediat. Fără îndoială, cantabilitatea este un element sau o caracteristică estetică a muzicii, dar muzica nu se rezumă la cantabilitate.

Un artist, un compozitor nu poate să se rezume la a simți sau la a gîndi la nivelul celui mai lipsit de educație membru al publicului. Din acest public fac parte și eu și alții care știm să reacționăm pozitiv față de noul în artă. De ce publicul nu este văzut în elementele sale avansate sau cu o cultură muzicală mai avansată?. Publicul care a avut posibilitatea să-și facă o educație muzicală corespunzătoare acestei epoci, care, înainte de a-i asculta pe Vieru, Olah, Stroe, Niculescu și alții, l-a audiat pe Bartók, pe Stravinski, pe Webern, Schönberg, n-o să-i respingă, o să-i aprecieze estetic, bineînțeles, nu neapărat cu cele mai înalte calificative, dar estetic pozitiv, o să aprecieze un compozitor care pentru marele public, pare dificil. Dificil din cauză că marele public a fost privat de o educație muzicală corespunzătoare.

Nu prin numărul voturilor se stabilește valoarea unei opere artistice, ci prin capacitatea acestei opere de a forma gustul oamenilor, de a-l

înnoi. De altfel nici unii experimentaliști ca Scheffer, Xenakis, nu prezintă creația lor ca Arta Unică, ci ca o încercare *de a găsi încă o* cale *în acest univers plural care este creația muzicală, care nu posedă o formulă a* muzicalității absolute. *Muzicalitatea adevărată se construiește tocmai prin* diversificarea *la care asistăm.*

5. Dar în legătură cu creația compozitorilor noștri?

Eu cred că reprezentanții muzicii românești actuale merită toată considerația întregii noastre culturi și a întregii noastre societăți. În secolul al XX-lea s-a petrecut un fenomen foarte important din punctul de vedere al culturii naționale: pentru prima dată un creator de artă nouă — Brâncuși — a modelat sensibilitatea artistică *a întregii omeniri.*

Ceea ce mi se pare deosebit de îmbucurător în dezvoltarea muzicii românești este că, dintre toate artele noastre, muzica a fost aceea care în ultimii 10—15 ani a păsit efectiv pe calea deschisă de Brâncuși, aceea cu răsunet internațional. Aceasta denotă că arta noastră muzicală actuală — mă gîndesc la generația compozitorilor de la 45 de ani în jos — a reușit să creeze un limbaj care, de cele mai multe ori, deși folosește elemente și structuri folclorice evidente, a putut să aducă un cuvînt nou în comunicarea muzicală mondială. Dintre toate domeniile culturii noastre spirituale, muzica este aceea care a permis o prezență românească foarte accentuată și recunoscută în toate părțile lumii. Asta demonstrează două lucruri: faptul că acești compozitori, și tocmai ei, sînt purtătorii valorilor esențiale ale spiritualității noastre și nu arhivarii săi; pe de altă parte, că în domeniul muzical, în care e așa de semnificativă creșterea interesului pentru noi domenii ale sensibilității, ne-am putut afirma, marcînd prin acest lucru că spiritualitatea românească este în ansamblul ei în primele rînduri ale sensibilității moderne contemporane. Faptul că în muzică, într-o artă pe care o consider ca avînd cele mai mari șanse de dezvoltare și de înnoire în viitor, este domeniul prin care ne-am afirmat cel mai puternic în cultură pe plan mondial, demonstrează euritmia noastră cu întreaga dezvoltare spirituală a omenirii și cu tendințele sale de viitor.

Evident, gustul muzical se modifică la fel de rapid ca în general toate schimbările de mentalitate. Uzura operelor concepute într-o anumită manieră, într-un anumit stil este sporită de această evoluție rapidă. Însă, cred că de aici nu se pot trage concluzii negative cu privire la aprecierea locului și valorii istorice a diferitelor generații și nici o generație n-are dreptul să facă reproșuri altei generații pentru ceea ce n-a realizat, cu atît mai mult, cu cît realizările actuale ale tinerei generații se sprijină pe baze create de generațiile anterioare. Nu ar fi fost posibilă această nouă școală muzicală românească fără creația anterioară.

6. Care, credeți, că sînt preferințele muzicale ale tineretului nostru și către care genuri este el mai atras?

Nu consider ca un păcat de neiertat faptul că tineretul nostru ascultă muzică ușoară (și diferitele ei genuri). Aceasta nu trebuie să ne îngrijoreze peste măsură, fiindcă nu cred că se ascultă muzică minoră în proporții mai mari decît ascultau bunicile noastre valsuri și romanțe, etc. Mă întreb însă, dacă se face destul pentru a atrage acest tineret la muzica majoră echivalentă cu muzica ușoară *pe care o preferă? Ori echivalentul major al muzicii ascultate nu este Mozart, ci* muzica majoră a zilelor noastre, *care lucrează cu mijloace de comunicare mai apropiate și mai accesibile tineretului nostru. În privința asta, cred că s-a făcut prea puțin. Aș propune ca Ateneele studențești, Casele de cultură, și așa mai departe, să programeze tocmai pentru acest tineret, care este receptiv la muzica de calitate, un dialog muzical la nivelul compozițiilor contemporane. Bineînțeles, acest lucru trebuie cuprins într-o acțiune sistematică. Să punem acest tineret în fața marilor compoziții actuale. Sînt convins că tineretul va reacționa în mod foarte pozitiv, căutînd să înțeleagă ceea ce-i este apropiat ca limbaj, mesaj, emoție estetică, etc.*

7. În încheiere, v-am ruga să vă referiți pe scurt, la rolul estetic actual al muzicii.

Eu cred că muzica este chemată să exprime mutația sensibilității contemporane. Noi trăim în ritmuri ce deschid un univers sonor absolut diferit de cel tradițional. Muzica este chemată să ne dezvăluie în forme artistice această mutație a sensibilității. După părerea mea, muzica nu trebuie să transpună în sunete concepții, idei, teze, care se pot formula cel mai bine în cuvinte. Ceea ce se poate formula în cuvinte devine un element accesoriu în muzică. Muzica trebuie să comunice tocmai ceea ce este inexprimabil prin cuvînt și imagini plastice; reacții sufletești complexe, în care elementul intelectual, emotiv și motor sînt contopite, nu se disting. De aceea eu nu pot reduce muzica la un mesaj formulat într-un program. Muzica exprimă atitudini umane și consider că prin aceasta este ideologică. *Sîntem în faza în care formăm profilul spiritual al omului nou. Nimic nu este mai periculos decît să reducem spiritualitatea și sensibilitatea umană a omului epocii comuniste la tiparele tradiționale, pe care le-am moștenit — pe cele mai multe din vechea societate. În această perspectivă, muzicii îi revine cinstea de a revela în fața omului societății noastre acele* structuri atitudinale, acele noi sentimente, modalități de sensibilitate inedită, capacitatea de a vibra în fața lumii înconjurătoare, care sînt specifice acestei epoci.

Realizat de **Constantin DRĂGOI**

GEORGE ENESCU, pianist

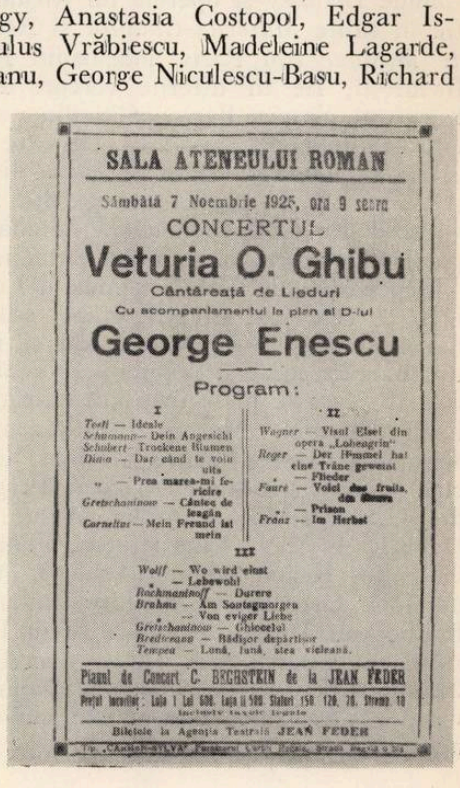
În universul muzical al lui George Enescu, pianul a fost poate singurul instrument ce i-a dat satisfacțiile depline spre care rîvnește adesea orice compozitor, doritor a-și sintetiza ideile, gîndurile, sentimentele, a-și materializa sonoritățile ansamblului cameral sau orchestral. Deși afirmația ar putea apărea la prima vedere oarecum ciudată, îndrăzneață chiar, exagerată, în fața celor care au cunoscut pasiunea lui Enescu pentru vioară, totuși puținii interpreți ce s-au bucurat de colaborarea pianistului Enescu și aceia care au avut fericirea să asiste la serile intime sau la concertele publice ale maestrului nu vor contesta virtuțile unui neîntrecut poet al instrumentului cu clape. Iar dacă vioara i-a oferit — pe lîngă indiscutabilele satisfacții artistice — „independența materială" (cum s-a exprimat deseori Enescu), în schimb pianul i-a dăruit acele clipe de împlinire majoră a muzicii unde își regăsea ca într-un vis lumea feerică a lui Bach și Händel, Mozart și Beethoven, Brahms și Wagner, Fauré și Debussy. „Cum poți să te pasionezi pentru o simplă vioară — mărturisea lui Bernard Gavoty — cînd iubești toată muzica, marea muzică!" [1].

Pînă azi, în muzicologia noastră, s-a scris despre Enescu violonistul, compozitorul, dirijorul, iar în ultimul deceniu și despre Enescu pedagogul. Nimeni nu s-a ocupat însă de pianistul Enescu, cu toate că în cercurile muzicale s-a vorbit totdeauna cu admirație despre capacitatea sa unică de a materializa pe clape o partitură simfonică, despre ușurința cu care citea la *prima vista* orice lucrare lirico-dramatică, simfonică sau de cameră, despre memoria sa proverbială cu care acompania pe dinafară violoniști, cîntăreți, flautiști, violoncelişti etc., dar mai ales despre vastul repertoriu pianistic pe care îl deținea fără a face vreodată uz public de o preocupare profesională ce i-a conferit multiple satisfacții morale de-a lungul întregii sale vieți.

Într-adevăr, o sumară investigație asupra apariților pianistului Enescu pe estrada de concert ne oferă cîteva date concludente asupra acestei susținute activități artistice, din păcate umbrită de cariera strălucită de violonist virtuoz și de dirijor. O primă constatare: *timp de mai bine de o jumătate de veac George Enescu a apărut ca pianist acompaniator pe cele mai prestigioase scene de concerte din țară și de peste hotare.* Astfel, a debutat la 11 iulie 1897 într-un concert la Paris (acompaniind-o pe violonista Eva Rolland), încheindu-și activitatea publică de interpret la Academia *Chigi* din Siena (Italia) în ziua de 13 septembrie 1952 (susținîndu-și eleva Desmond Bradley în *Poemul pentru vioară* de Chausson). Ceea ce ne apare surprinzător în cariera de pianist-acompaniator a lui George Enescu rămîne *consecvența* prezenței sale pe estrada de concert: aproape nu a existat an fără ca George Enescu să nu fi urcat cel puțin odată podiumul de concert în compania diferiților interpreți, numărul recitalurilor depășind cifra de 100 de manifestări.

Sălile în care pianistul Enescu și-a susținut partenerii pornesc de la cele mai modeste școli, academii, conservatoare, pînă la Ateneul Român, Sala *Dalles* și Teatrul Național din București, Teatrul Național din Iași, sălile *Gaveau, Erard, Pleyel, Grand Opéra* din Paris, *Times Hall, Carnegie Hall* din New York, ș.a.

Nu mai puțin elocventă ni se înfățișează galeria interpreților pe care George Enescu i-a acompaniat în recitalurile lor. Astfel, printre violoniști se numără Jacques Thibaud, David Oistrah, Yvonne Astruc, Carl Flesch, Yehudi Menuhin, Sandu Albu, Mircea Bârsan, Constantin Bobescu, Alexandru Theodorescu, Jules Boucherit, Constantin C. Nottara, Benjamin Bernfeld, Nicolae Buică, printre violoncelişti Pablo Casals, Diran Alexanian, Joseph Salmon, Dimitrie Dinicu, Daniil Șafran, Ersilia Roșca, Flor Brevimann, Nicolae Ochialbi, Felix Salmond, George Cocea, printre cîntăreți Elena Teodorini, Maria Assan, Lucia Cosma, Léon Moreau, Jean Altchevsky, Constantin Stroescu, Veturia Ghibu, Stella Roman, Pia Igy, Anastasia Costopol, Edgar Istratty, Romulus Vrăbiescu, Madeleine Lagarde, Eliza Băicoianu, George Niculescu-Basu, Richard


SALA ATENEULUI ROMAN

Sîmbătă 7 Noembrie 1925, ora 9 seara

CONCERTUL

Veturia O. Ghibu

Cântăreață de Lieduri

Cu acompaniamentul la pian al D-lui

George Enescu

Program:

I

Tosti — Ideale
Schumann — Dein Angesicht
Schubert — Trockene Blumen
Bizet — Dar când te voiu vita
„ — Prea mărea-mi fericire
Gretschaninow — Cântec de leagăn
Cornelius — Mein Freund ist mein

II

Wagner — Visul Elsei din opera „Lohengrin"
Reger — Der Himmel hat eine Träne geweint
„ — Flieder
Fauré — Voici des fruits, des fleurs
„ — Prison
Franz — Im Herbst

III

Wolf — Wo wird einst
„ — Lebewohl
Rachmaninoff — Durere
Brahms — Am Sontagmorgen
„ — Von ewiger Liebe
Gretschaninow — Ghiocelul
Bredtneanu — Rădișor depărtior
Tempea — Lună, lună, stea viorească.

Pianul de Concert C. BECHSTEIN de la JEAN FEDER

Prețul locurilor: Loja I Lei 600. Loja II 500. Stalluri 150. 120. 75. Strapontine 10 inclusiv taxele de timbre

Biletele la Agenția Teatrală JEAN FEDER

Tucker etc. Nu pot fi uitate de asemenea recitalurile contrabasistului Joseph Prunner, flautistului Vasile Jianu, violiștilor Ernst Wallfisch și Alexandru Rădulescu, harpistei Hélène Zielinska, clarinetistului Constantin Metani etc., care s-au bucurat de prezența pianistului Enescu.

Prețioase au fost colaborările maestrului cu unele vestite formații de muzică de cameră, dintre care menționăm *Cvartetul Rosé, Cvartetul Vuillaume, Asociația de muzică de cameră.*

Poate că vom înțelege mai bine prețuirea acordată pianului dacă vom sublinia faptul că George Enescu nu s-a sfiit să apară chiar în postura de solist. Afișele bucureștene ni-l prezintă pe maestru — la 3 ianuarie 1910 — ca solist al Orchestrei permanente a Ministerului Instrucțiunii Publice, interpretînd — sub bagheta lui Dimitrie Dinicu — *Rapsodia pentru pian și orchestră* de Stan Golestan, iar afișele din Philadelphia ne vestesc că prima audiție a piesei *Les noces* de Igor Stravinski (1926) s-a desfășurat sub conducerea lui Leopold Stokovski, printre cei 4 pianiști soliști numărîndu-se și muzicianul român. Alteori, l-am întîlnit tălmăcindu-și în sala de concerte *Colonne* din Paris (cu Lucien Wurmser) *Variațiunile pentru două piane pe o temă originală,* iar singur *Suita nr. 2 pentru pian în RE,* op. 10. Puțini știu de pildă, că *Sonata pentru pian solo în Mi major* de George Enacovici a fost prezentată în primă audiție la București de către George Enescu, după cum — tot în primă audiție — compozitorul și-a interpretat *Sonata pentru pian în fa diez minor,* op. 24, nr. 1.

Memorabile însă au rămas acele unice recitaluri pianistice enesciene în care compozitorul a prezentat operele *Oedip, Fiul haiducilor* de Mihail Andreescu-Skeletty, *Pelléas și Mélisande* de Claude Debussy și operele lui Richard Wagner, fie în sălile *Marceau-Chaillôt* și *École normale de musique* din Paris, magazinul *Penchas* din București, fie în diferite cercuri artistice din București, Sinaia, Paris. „Cîți din noi nu-și mai aduc aminte de fervoarea cu care Enescu se așeza cîteodată la pian și cînta din memorie, și cu ce vrajă! pagini întregi din *Pelléas*" — va scrie Emanoil Ciomac. „O silabă din textul poetic, un acord, o notă, nu erau uitate" [2].

Repertoriul deținut de pianistul Enescu a îmbrățișat cele mai diverse etape, stiluri și școli muzicale din creația universală și românească, din muzica cultă și populară. Nu au lipsit din recitalurile sale piese instrumentale de Veracini, Bach, Händel, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Grieg, Fauré, Brahms, Franck, precum și lucrări vocale de Caccini, Pergolesi, Händel, Campra, Mozart, Auber, Weber, Schumann, Delibes, Halevy, Charpentier, Fauré, Duparc, Cornelius, Reger, Wagner, Brahms, Wolff, Rachmaninov, Grecianinov, Sibelius, Eduard Caudella, Brediceanu, Dragoi, Brăiloiu, Liviu Tempea, Nicolae Vămășescu, ș.a. Cu o deosebită plăcere George Enescu și-a prezentat propriile lucrări vocale și instrumentale, unele chiar în primă audiție.

Cînd și de la *cine* și-a însușit arta pianistică autorul lui *Oedip?* Poate fi socotit pianistul Enescu un „autodidact"?

În monografiile publicate pînă acum s-a trecut în „zbor" peste maeștrii de la care Enescu a învățat pianul. De aici, s-a creat falsa idee că genialul compozitor deținea secretele pianului „de acasă" ca orice creator, că acest instrument auxiliar al compozitorului l-a „prins" din mersul activității sale muzicale. Sîntem în posesia unor date documentare precise care ne dovedesc că pianistul Enescu s-a format atît pe băncile școlii, cît și în contactul direct cu marii pianiști ai lumii ce l-au acompaniat în recitalurile sale de vioară. Cu toții știm de pildă, că printre colaboratorii lui s-au numărat Alfred Cortot, Maurice Ravel, Alfredo Casella, Marcel Ciampi, Clara Haskill, Lev Oborin, Gabriel Pierné, de la care Enescu și-a însușit multe elemente profesionale. Mai puțini știu însă cine i-au fost adevărații profesori de pian.

Două nume ne-au reținut atenția: *Ernst Ludwig,* în perioada studiilor de la Viena și *Louis Diémer* din anii primului deceniu de activitate la Paris. Dacă primul — o personalitate de prim rang a învățămîntului muzical austriac — i-a pus la punct o riguroasă tehnică pianistică, al doilea i-a deschis orizonturile stilistice ale instrumentului. Fondator al *Société des anciens instruments,* Louis Diémer a fost cel mai avizat specialist din pragul veacului XX de la Paris asupra literaturii muzicale pianistice vechi. George Enescu a frecventat și a făcut muzică de cameră în salonul pianistului Louis Diémer. Nu trebuie să ne scape un semnificativ detaliu, pînă azi nerelevat de muzicologia noastră, că *Suita pentru pian nr. 2 în RE major,* op. 10 de George Enescu a fost dedicată de compozitor profesorului Louis Diémer, iar prima *Suită,* tot în stil vechi, poartă dedicația către Edouard Riesler și Alfred Cortot — discipolii principali ai aceluiași pedagog francez — care au susținut la *Nouveau Théâtre* și prima audiție a lucrării (17 decembrie 1899). Nu trebuie căutat oare izvorul primelor compoziții enesciene pentru pian în stil vechi tocmai în cadrul uceniciei artistice desfășurate în cercul profesorului său de pian de la Paris?

Ar fi desigur multe investigații de întreprins asupra pianistului Enescu. Cine ar putea de pildă, trece ușor cu vederea locul important pe care îl ocupă creația pentru pian în ansamblul operei sale? Cum se poate aprecia magistrala scriitură pianistică evidențiind o perfectă stăpînire a resurselor instrumentului? Nu înseamnă oare o recunoaștere oficială numirea lui George Enescu în comisia de examene a claselor de pian a Conservatorului din București în zilele de 4—5 iulie 1919?

Din păcate, documentele sonore ce ni s-au păstrat asupra pianisticii enesciene sînt puține, adesea neconcludente ca repertoriu și tehnică instrumentală. Totuși, dispunem — prin amabilitatea cîntăreței Pia Igy — de banda magnetică

a recitalului susținut la *Carnegie Hall* din New York (1948), precum și de înregistrările realizate cu violistul Alexandru Rădulescu, cîntăreții Constantin Stroescu și Stella Roman. Cum acompania Enescu?

„Îmi rămîne de neuitat neasemuita sa putere, quasi magică, de contagiune emoțională pe care o exercita asupra partenerului" — mărturisea violonistul Mircea Bârsan. Sub imperiul acestei contagiuni, calitățile — dacă le aveai! — erau exaltate de vibrația sensibilă pe care ți-o împrumuta, flatîndu-ți intențiile fericite, retușîndu-ți stîngăciile. Surprinzător rămîne faptul că lăsa partenerului o mare libertate asupra mijloacelor de exprimare violonistică, ca de pildă arcușe, digitație, atacuri etc. „Dar — preciza profesorul Mircea Bârsan — numai atît timp cît nu alterau expresia coloritului sonor" [3].

„Era un partener ce-ți dădea aripi — mărturisea violistul Alexandru Rădulescu — care te purta cu vraja elanului său în cele mai înalte sfere ale muzicii" [4].

„Enescu la pian era o veșnică încîntare, prin coloritul infinit ce-l dădea inflexiunilor temelor muzicale — ne scria profesorul Sandu Albu — prin pulsația ritmică interiorizată, prin viața febrilă ce-o insufla celui mai mic amănunt muzical" [5].

„Nu mă puteam minuna îndeajuns — notează în *Amintirile* sale, cîntăreața Veturia Ghibu — cum de cunoștea atît de perfect acompaniamentele... Cu cîtă simplitate citea cele mai grele acompaniamente!" [6].

Se desprinde din aceste mărturii atmosfera creatoare, de înaltă spiritualitate, ce o transmitea pianistul partenerilor săi. Însuși Enescu se simțea fericit în ambianța muzicală, lăsîndu-se parcă sedus de partitura ce o tălmăcea. „Maestrul atingea clapele cînd cu privirea fixată atent undeva, cînd cu ochii întredeschiși, cînd cu pleoapele lăsate visător — scria un cronicar muzical în ziarul *Galații noi* — și întovărășea prin sunetele coardelor metalice ale pianului, sunetele măestre, inspirate, născute pe coardele unei voci omenești" [7].

Enescu impunea un mare respect al textului muzical. Nu tolera abateri, denaturări, de la litera și mai ales de la spiritul partiturii. Departe de a practica o „dictatură didactică", maestrul sugera partenerului — cu proverbiala sa delicatețe sufletească — mai mult ce „nu trebuia să facă decît ce ar fi trebuit să facă. Astfel, îi lăsa (interpretului) răspunderea propriei personalități — în limitele exigenței artistice — conturîndu-i și înnobilîndu-i intențiile" [8].

Enescu a fost un desăvîrșit maestru al valorificării expresive a pedalei pianului. În *Sonata pentru violă* de Brahms de pildă — mărturisea profesorul Alexandru Rădulescu — scotea efecte de orgă, de o irezistibilă forță expresivă. „Felul cum artistul estompa — dacă era necesar — cu cea mai mare finețe cîntul său, apoi aducea din nou contramelodia în plin relief fără să acopere vocea — scria Wolfgang Stresmann în *New York Staadtszeitung* pe marginea recitalului sopranei Pia Igy din 1948 — maniera cum făcea din partida sa un tot unitar și cum îi reda bogatul conținut muzical cu cea mai mare fidelitate față de stil — era atît de cuceritor încît uneori urmăreai mai mult pianul decît vocea" [9].

Enescu acorda o pondere majoră conținutului emoțional al lucrărilor. De aici „grija de a da frazării expresia cea mai justă — cum observa compozitorul Alfred Alessandrescu — prin căutarea intensității și a sonorității potrivite, prin respectarea respirațiilor, a accentelor, a nuanțelor, a coloritului sonor cel mai adecvat" [10].

Desigur că despre pianistul acompaniator George Enescu s-ar putea vorbi încă mult. Sperăm să adîncim în viitor această latură a talentului său ce vibra intens în multilateralul muzician. În orice caz o legendă trebue să dispară: Enescu nu mai poate fi socotit un admirabil pianist amator, ci *un maestru al clapelor.*

---

[1]. Gavoty, Bernard. *Entretiens avec Georges Enescu.* Apud. *George Enescu.* București, Ed. muzicală, 1964, p. 55.

[2]. Ciomac, Emanoil. *Enescu.* Îngrijire de ediție și prefață de Clemensa Lilliana Firca. București, Ed. muzicală, 1968, p. 130.

[3] Scrisoarea din 7 mai 1969 adresată subsemnatului.

[4]. Scrisoarea din 1 aprilie 1969.

[5]. Scrisoarea din 20 aprilie 1969.

[6]. Veturia Ghibu. *Amintiri.* Manuscris autograf, 1958. Colecția Viorel Cosma.

[7]. Apostoliu, C. *Un mare concert la Ateneul din București.* În: *Galații noi.* Galați, nr. 262, 13 noiembrie 1925.

[8]. Scrisoarea profesorului Mircea Bârsan din 7 mai 1969.

[9]. Stresmann, Wolfgang, *Georges Enesco in Carnegie Hall.* În: *New York Staadtszeitung und Herold,* New York, 25 noiembrie 1948.

[10]. Alessandrescu, Alfred. *Scrieri despre George Enescu.* În: *Studii muzicologice,* București, nr. 9, 1958, p. 11.

VIOREL COSMA

Orchestra simfonică a Filarmonicii naționale din Varșovia la București

Ultima lună a anului 1969 ne-a adus printre alte manifestări care au îmbogățit viața muzicală a Capitalei și un important eveniment, constînd din concertele susținute la Ateneul Român de Orchestra simfonică a Filarmonicii Naționale din Varșovia. Am folosit termenul „eveniment" pentru a sublinia nu numai importanța turneului în țara noastră a primei orchestre simfonice polone, dar mai ales pentru a marca anticipat nivelul înalt, profesional și artistic, al acestui colectiv simfonic care și-a consolidat de mulți ani faima internațională. Ceea ce publicul bucureștean cunoștea prin mijlocirea discografiei bogate a Filarmonicii varșoviene i-a fost confirmat în sala de concert, într-un mod direct și convingător. Într-adevăr, orchestra poloneză se impune prin înaltul ei profesionalism, prin disciplina impresionantă cu care-și urmează și răspunde tuturor indicațiilor și sugestiilor șefului ei, iar Witold Rowitzki este un dirijor de înaltă clasă, cu o viziune cuprinzătoare a stilurilor muzicale, cu o concepție permanent controlată de o lucidă modernitate, pe care o vădește în modul prezentării programelor sale. De altfel, eminentul dirijor al Orchestrei varșoviene nu e necunoscut publicului nostru de concerte. În anul 1948, el a dirijat un concert al Orchestrei Radiodifuziunii polone, în fruntea căreia se afla pe atunci ilustrul șef de orchestră Gregorz Fitelberg, căruia Rowitzki i-a fost mulți ani asistent, după ce fusese elevul unui remarcabil pedagog, Rudolf Hindemith. De astă dată, Witold Rowiczki ne-a apărut în ipostaza unui șef plin de autoritate, neconcesiv și exigent, care a izbutit printr-o activitate de două decenii să asigure organismului muzical pe care-l conduce un real prestigiu internațional, atît prin contribuția orchestrei sale la manifestările anuale ale „Toamnei varșoviene" cît și prin marile premii ale discului cucerite în ultimii ani în Franța și Olanda. Programele celor două concerte susținute la București de Orchestra simfonică a Filarmonicii din Varșovia au inclus muzica polonă a trecutului și a epocii moderne, de la contemporanul lui Chopin, Stanislav Moniuszko, creatorul operei și simfonismului național polon, pînă la marele maestru al muzicii polone din perioada interbelică, Karol Szymanowski și la Tadeusz Baird, exponent remarcabil al artei polone contemporane. Operelor acestor muzicieni le-au fost alăturate 3 lucrări aparținînd marelui repertoriu simfonic universal: Simfonia a IV-a de Ceaikovski Concertul Nr. 6 pentru sextet de coarde de Jean Philipp Rameau, în adaptarea simfonică a lui Gregorz Fitelberg și suita de balet „Petruşka" de Igor Stravinski.

Repertoriul parcurgea deci o remarcabilă diversitate de stiluri, de la preclasicism și estetica școlilor naționale pînă la neo-clasicismul și neofolclorismul stravinskian și la muzica polonă a zilelor noastre, situată în avangarda internațională a mișcării contemporane de renovare a limbajului muzical. Primul concert al orchestrei a debutat cu uvertura „Poveste de iarnă" de Moniuszko, o partitură datînd din prima jumătate a veacului trecut. Cu această muzică rapsodică, abundînd în melodii și ritmuri specifice epocii, dirijorul și orchestra au realizat de la început contactul cu sala. Elanul virtuoz și expresivitatea imprimate acestei muzici nu lipsite de originalitate ne-a dezvăluit calitățile remarcabile ale unei orchestre care urmărește în primul rînd o sonoritate frumoasă, plină și rotundă, căreia coardele și suflătorii îi dau strălucirea și căldura convingătoare.

A urmat Simfonia a IV-a de Karol Szymanowski concepută ca o Simfonie concertantă pentru pian și orchestră, lucrare masivă, de largă respirație, pe care în urmă cu 4 decenii autorul, în ipostaza de pianist, a prezentat-o într-un concert al Filarmonicii bucureștene, cu Fitelberg la pupitrul dirijoral. Situîndu-se la confluența dintre post-romantism, impresionism și tendințele folclorizante ale epocii, această lucrare, una din puținele piese de tip concertant de amploare ale vremii, expresie a unui temperament ardent și a unei viziuni plastic-coloristice a muzicii, a căpătat o intensă viață prin perfecta fuziune a dirijorului și orchestrei cu pianistica viguroasă și strălucitoare a lui Tadeusz Zmudzinski, artist bine cunoscut publicului nostru. La aplauzele publicului, solistul a dat în supliment un Intermezzo de Brahms și o Mazurcă de Chopin. Simfonia a IV-a de Ceaikovski a încheiat programul primului concert. Precizia de atac și intonație a suflătorilor, căldura și strălucirea coardelor, logica desfășurării discursului, fără concesii sentimentale, totul integrîndu-se într-o viziune profund dramatică a stilului simfonic ceaikovskian, au stîrnit entuziasmul auditorilor. Am admirat în deosebi planurile sonore realizate pe parcursul celor 4 mișcări, deși, pe alocuri, sonoritatea părea supra-dimensionată, față de acustica sălii. La aplauzele publicului, Orchestra varșoviană a acordat în supliment o exuberantă „Mazurcă" de Moniuszko, executată cu strălucire și nerv.

Al doilea program al Filarmonicii varșoviene a debutat cu Concertul Nr. 6 de J. Ph. Rameau, în transcripția orchestrală a lui Fitelberg. Admirabilă execuție, căreia nu i s-ar putea obiecta decît densitatea sonoră prea mare a unei muzici gîndită inițial pentru clavecin și pentru mici formațiuni camerale. Dar în rest, cîtă elegantă precizie

și suplețe ritmică în redarea piesei programatice „La poule", a celor două Menuete, a subtilei alunecări armonice din „L'Enharmonique" și „L'Egiptienne"! Într-un puternic contrast de stil și mijloace de expresie s-a situat piesa următoare, Simfonia III-a de Tadeusz Baird, lucrare compusă pentru Fundația americană „S. Kussevitzki". Concepute pentru un amplu aparat orchestral, cele 4 mișcări de o expresie densă, lapidară, ale Simfoniei lui Baird, tind să realizeze sinteza tehnicii seriale cu spiritul formelor tradiționale. Într-o execuție magistrală, care a relevat opoziția, permanent marcată, între principiul monologului monodic și marile acumulări de blocuri sonore, modelînd și gradînd sonoritatea, realizînd creșteri dinamice de un efect puternic, orchestra și dirijorul au impus Simfonia lui Baird prețuirii spontane a publicului. A fost un real succes.

Suita „Petruşka" de Stravinski a încoronat cu o realizare interpretativă cu totul ieșită din comun, programele executate la Ateneu de Orchestra simfonică a Filarmonicii Naționale din Varșovia. Această partitură a pus în valoare muzicalitatea și precizia tuturor compartimentelor orchestrei, părțile solistice au fost executate cu o rară strălucire, iar momentele de amploare simfonică cu o ritmicitate viguroasă, de o precizie metronomică. Putem spune că dirijorul și orchestra sa nu au rămas datori nici față de adevărul muzicii și nici față de public, care simțind că se află în prezența unei realizări artistice neobișnuite a aplaudat îndelung pe artiștii polonezi, care au acordat în supliment o „Tarantelă" de Szymanowski, scrisă pentru vioară și orchestră de Fitelberg.

După excelentele concerte la București ale Orchestrei simfonice a Filarmonicii Naționale din Varșovia ce-am putea dori mai mult decît ca vizita unor asemenea formații simfonice de înaltă calitate să intre în tradiția stagiunilor noastre muzicale.

V. CRISTIAN

Dirijorul Krzystof Missona la Orchestra simfonică a Radioteleviziunii

La unul din simfonicele Radioteleviziunii, Krzystof Missona, prim-dirijor și director artistic al Radioteleviziunii din Krakovia a prezentat *Thrèni*, poem, scris de Krzystof Penderecki, în memoria victimelor de la Hiroșima. În noua școală muzicală poloneză, Penderecki stă în frunte, împreună cu Lutoslawski, Serocki ș.a. El și-a cîștigat o unanimă prețuire care a depășit hotarele patriei, cu lucrările *Polimorfie, Dimensiunile timpului și ale tăcerii, Emanații, Fluorescențe* și altele, în a căror scriitură face să intre în joc muzica electronică și concretă, scrierea aleatorică etc.

Thrèni i-a atras compozitorului atît premiul Radioteleviziunii poloneze cît și al Tribunei internaționale a compozitorilor de pe lîngă U.N.E.S.C.O. Lucrarea nu are, cum s-ar putea crede, un caracter programatico-descriptiv. Grosso-modo, ea se prezintă ca o succesiune a unor creșteri puternice de intensitate sonoră, cu creșteri și pauze foarte sugestive. Ceea ce impresionează mult sînt însă efectele de colorit orchestral; cu atît mai mult cu cît sînt obținute, exclusiv la instrumentele de coarde, prin mijlocirea unor foarte variate procedee de atac, de tremolo, pizzicati, glissandi ș.a. Apar frecvent sferturi de ton iar intrările succesive ale diverselor instrumente — în ciuda procedeului aleatoric în stilul lui Xenakis și a altor compozitori, de a se lăsa la latitudinea executantului o seamă de libertăți interpretative — au fost, anticipativ, riguros controlate de compozitor. Orchestra simfonică a Radioteleviziunii a depus un efort lăudabil, redînd lucrarea cu multă claritate și cu o vie participare la actul interpretării. Faptul este cu atît mai relevabil cu cît sarcinile sînt extrem de dificile, fiecare instrumentist avînd de împlinit roluri absolut solistice, ce se cereau urmărite cu o mare atenție. A fost un rol dificil și pentru șeful de orchestră, care a stăpînit însă cu o mînă competentă această pretențioasă execuție, reușind să redea întreaga gamă de efecte, ce păreau uneori imprecații, alteori vaete și valuri tumultuoase, pînă la liniștea de moarte finală. Dar repetăm, nu a fost o descriere a tragediei, ci o evocare foarte subtilă a ei.

Am urmărit apoi *Concertul al doilea pentru pian și orchestră* de Pascal Bentoiu, în care solistul și orchestra cîntă laolaltă, aproape permanent. Sub densitatea mare se desluşește filiația enesciană, Pascal Bentoiu avînd o afinitate deosebită față de lirismul marelui maestru. Modalismul de care face uz compozitorul este ancorat în creația românească. Cantilena lirică apoi ritmica sincopată din prima parte a lucrării au avut în pianista Sofia Cosma o activă și precisă susținătoare, totul exprimînd ca și în Scherzo, o energie juvenilă; partea a treia, scrisă exclusiv pentru pian, i-a dat solistei un prilej, în plus, de afirmare a remarcabilelor ei însușiri: execuție ireproșabilă, o sensibilitate discretă dar profundă, la care s-au alăturat spre sfîrșitul acestei cadențe (așa cum se petrec lucrurile și în primul concert pentru pian și orchestră de Brahms) concert — maestrul Radu Svorișteanu și violoncelistul Gheorghe Moțatu, care au cîntat cu multă căldură. Dirijorul Missona a condus lucrarea cu moderație și cu grija lucrului bine finit iar solista, solicitată de public, a oferit în supliment *Cîntec de leagăn* de Chopin pe care l-a interpretat cu sentimentul nostalgic adecvat.

În încheiere *Simfonia a III-a* „Scoțiana" de Mendelssohn-Bartholdy. Scrisă în urma unei călătorii în Scoția, lucrarea abundă în melodii de mare gingășie — inspirate, probabil, de peisajele și viața cunoscute acolo. Regretatul muzicolog și folclorist Constantin Brăiloiu spunea că „dacă ar fi existat o școală scoțiană, nu ar fi reușit-o mai bine". Limpezimea și soliditatea formei, eleganța și cantabilitatea melodiilor, orchestrația atît de luminoasă și transparentă ne-au fost bine restituite de orchestră la solicitările judicioase ale dirijorului Krzystof Missona.

Kurt Wöss și Aurelian Octav Popa la Filarmonica „George Enescu"

Filarmonica „George Enescu" a debutat anul acesta, cu un concert de calitate, aflat sub bagheta dirijorului austriac Kurt Wöss și avînd ca solist pe clarinetistul Aurelian Octav Popa.

Trăsătura dominantă a lucrărilor a fost melodicitatea lor. Dirijorul a apărut un clasicizant iubitor al liniei cantabile, pe care a relevat-o cu precădere în programul prezentat. Concertul a fost deschis cu cunoscutele *Variațiuni și fugă pe o temă de Mozart* de Max Reger — temă care făcînd parte din *Sonata în la major* i-a prilejuit chiar autorului ei o serie de fermecătoare variații.

De la claritatea cu care a fost expusă inițial originala și atrăgătoarea temă, pînă la polifonia din fuga finală redată atît de distinct, dirijorul a imprimat fiecărei variații, pe rînd, gingășie și grație, expresie energică și tumult cu caracter dramatic, aducînd în final tema într-o plenitudine sonoră apoteotică.

Am urmărit apoi *Concertul pentru clarinet și orchestră* de Johann Melchior Molter, contemporan cu Bach, unul dintre cei mai prolifici compozitori de muzică instrumentală ai veacului al XVIII-lea. Concertul a dovedit inspirația fecundă a compozitorului și totodată priceperea sa în tratarea instrumentului solist ca și a orchestrei de coarde acompaniatoare. Desigur, lucrarea este azi, oarecum depășită. Dar ea ne-a prilejuit audierea minunatului artist Aurelian Octav Popa care, întocmai ca în poveste, transformă în aur tot ceea ce încape sub mîna sa. Ne-a impresionat cu totul plăcut cîntul său suav, dulce, deosebit de expresiv în piano, din partea a doua — largo, a concertului și tonul viguros și penetrant din exuberantul final. Aveam să-l ascultăm apoi, pe clarinetistul Popa și în *Preludii de dans pentru clarinet și orchestră* de Lutoslawski. Fruntaș al creației contemporane poloneze, Withold Lutoslawski este un compozitor original, înzestrat cu o fantezie bogată și stăpînind un meșteșug de serioasă formație, în care și-au dat întîlnire o seamă din cuceririle scriiturii muzicale de avangardă. Lucrarea, scrisă cu 15 ani în urmă, este însă cu totul altceva. Compozitorul s-a inspirat din folclorul dansant al patriei sale și *Preludiile* au îndeobște un caracter ritmic, fără însă ca elementele de cantabilitate melodică să lipsească. Totul este scris cu o mare măiestrie și cu o remarcabilă economie de mijloace orchestrale: coarde, harpă, pian și instrumente de percuție. Aurelian Octav Popa a triumfat, ca de regulă, asupra tuturor exigențelor lucrării, cîntînd cu un nerv, o vivacitate ritmică și un colorit de cuceritoare finețe. În același timp solistul exprimă totdeauna — și aici se vădește muzicalitatea — sensurile de adîncime ale pieselor prezentate. Avea să ne ofere în supliment, o bucată de mare bravură, scrisă de Strawinski pe baza creației populare ruse. Artist de clasă mondială, Aurelian Octav Popa are și meritul de a fi extrem de studios. El este promovatorul neobosit al primelor audiții pentru clarinet și subliniem de asemenea că cele trei piese de concert au fost cîntate fără partitură.

În încheierea concertului, *O viață de erou* de Richard Strauss. Este un adevărat roman autobiografic cu avînturile, luptele, adversitățile și triumfurile compozitorului. Ca și în *Simfonia domestica*, Richard Strauss introduce și pe „tovarășa sa de viață". Cuprinzînd idei muzicale uneori simple, alteori mai complexe, acest poem scris cu o măiestrie orchestrală deosebită, este imens. A ocupat toată partea a doua a programului. Astăzi, cînd se scriu simfonii de zece minute, Kurt Wöss s-a aflat la largul său pentru a ne dezvălui pe de-a-ntregul minunatele-i însușiri dirijorale. El cumulează remarcabile potențe native de muzician, cu o vastă experiență de șef de orchestră, dobîndită în fruntea unora dintre cele mai importante formații simfonice din lume.

Sub conducerea sa, Filarmonica George Enescu ne-a apărut ceea ce poate și trebuie să fie totdeauna: un organism artistic de primul ordin. Am deslușit într-adevăr, de data aceasta, un bun acordaj, intrări precise, nuanțe dinamice frumos realizate și o plenitudine sonoră, în momentele culminative, care domina incinta Ateneului. Chiar trebuie să spunem că intensitățile au apărut uneori prea mari în *O viață de erou*, de pildă datorită și faptului că Richard Strauss aduce în joc masa mare a tuturor instrumentelor. Relevăm și contribuția concert-maestrului Kosîghian Varujan care a interpretat rolul său solistic cîntînd cu un ton frumos, cald, în care vibra sensibilitatea sa afirmată ca de regulă cu distincție. Dar calitatea majoră a lui Kurt Wöss — și cu aceasta vom încheia cronica noastră — este aceea de a eșafoda în proporții monumentale unele lucrări care se pretează la o asemenea prezentare — fapt vădit cu prisosință în poemul straussian...

Corul Filarmonicii „George Enescu" dirijat de D. D. Botez

Concertul corului Filarmonicii „George Enescu", sub conducerea dirijorului și profesorului Dumitru Botez s-a distins în primul rînd prin programul său care a cuprins muzică preclasică și totodată muzica românească a unor compozitori con-

temporani. Dirijorul Botez este un spirit în necontenită mişcare. Cunoscător, în adîncime, al muzicii corale preclasice, nu pregetă să cerceteze mai departe şi să descopere lucrări încă necîntate la noi ale marilor madrigalişti, pe care le prezintă apoi în concerte publice.

Am ascultat astfel madrigale ca *Fugind, treceam păduri* de Hans Leo Hassler, acest maestru german din a doua jumătate a veacului al XVI-lea. Format la şcoala italiană, Hassler şi-a păstrat totuşi personalitatea, puternica sa originalitate. Am apreciat ca un element deosebit al interpretării, cîntul finisat, nuanţat, în piano şi chipul în care vocile se fugăreau cu artă.

În primă audiţie a fost prezentat madrigalul *Ce grea e despărţirea* de Monteverdi. Compozitorul a practicat îndelung stilul polifonic în această formă madrigalescă profană, înainte de a aborda stilul monodic şi a deveni adevăratul creator al operei. Interesantă scriere muzicală a acestui madrigal şi, fără îndoială, îndrăzneaţă pentru acea epocă. Finalul a sunat plin, cu sonorităţi ca de orgă. Alte madrigale în primă audiţie au fost *I vaghi fiori* de Palestrina — inegalabilul polifonist al muzicii italiene şi *Vita della mia vita* de Vincenzo Rufo apreciat maestru, la rîndul său, al şcolii polifonice italiene din a doua jumătate a veacului al XVI-lea. Lucrări fără mari dificultăţi de scriere, ele au fost redate cu mult elan, cu o articulaţie silabică vie, dar nu totdeauna inteligibilă.

Dirijorul Dumitru Botez a lăsat pentru încheierea primei părţi a programului fuga corală din cantata *Anul se sfîrşeşte* de Bach, lucrare desfăşurată de cor cu multă amploare laolaltă cu orga. A fost mînuită de organistul Josef Gerstenengst cu măiestrie şi cu discreţie pentru ca sonoritatea ei bogată să nu împieteze asupra masei vocale. Finalul a apărut impunător.

Întreaga parte a doua a programului a fost consacrată exclusiv muzicii româneşti. Dumitru Capoianu a tălmăcit în imagini corale patru miniaturi poetice ale lui Victor Ion Popa: *Casa moţească, Casa cu tablă; Casă în Sălişte* şi *Casa oşană,* din ciclul *Cîntecul lutului.* Este o scriitură corală modulantă, îndrăzneaţă, cu unele alunecări tonale interesante, o muzică plină de pitoresc şi culoare.

În *Cîntecul fulgilor de zăpadă* pe versuri de Mariana Dumitrescu, Paul Jelescu realizează, folosind o tehnică vocală originală, o piesă la trei voci. Linia melodică expusă de cor pe acompaniamentul pianului se mişcă printre anumite figuraţii ostinato cu caracter staccato — de asemenea, ale corului. Piesa, în spiritul creaţiei populare este deosebit de sugestivă.

O vizită la mînăstirea Cozia, unde se află mormîntul lui Mircea cel Bătrîn, i-a prilejuit lui Nicolae Lungu un poem pentru cor de bărbaţi în care, pe un text personal, preamăreşte figura legendară a marelui voievod. Textul a fost recitat de Nicolae Gafton care l-a psalmodiat în stilul cerut. La sfîrşit, conţinutul poemului apare actualizat, adus la zilele noastre. Piesa, cam lungă, are un caracter eroic.

Dirijorul Dumitru Botez a acordat o atenţie deosebită compozitorilor din Cluj şi Tg. Mureş. Abil polifonist s-a dovedit, odată mai mult, Max Eisicovitz în *De voi muri* pe versuri de Emil Isac şi *Vin ţigăncile la crîng* pe versuri de Topîrceanu, o muzică însufleţită şi optimistă.

Am preţuit în mod deosebit corul în stil bizantin intitulat *Arhaisme* de Sigismund Toduţă. Pasajul în care vocile bărbăteşti intonează melodia iar cele feminine aceeaşi melodie dar în valori de trei ori mai mari a fost interpretat cu simţ artistic. Compozitorul reuşeşte să creeze o atmosferă de reculegere.

Liviu Comes a fost prezent cu două cîntece populare pentru cor de bărbaţi: *Somnu-mi-i şi pic de somn* — cu caracter realmente ...suporific şi vivacele *Haide fată să te joc* în care am recunoscut pozitiva influenţă a jocurilor bănăţene — în particular al *Anei Lugojanei.*

Un cîntec viguros, mişcat şi antrenant, foarte indicat pentru echipele corale de amatori *Dor şi iară dor* a scris şi Constantin Romaşcanu.

Lungul program, dirijat de maestrul Botez cu o pătrunzătoare cunoaştere a tuturor tîlcurilor muzicale, cu tact şi cu o pilduitoare pondere, s-a încheiat cu *Cinci madrigale* de Zoltan Aladar, pe versuri de Diosszilagyi Ibolya, în care am recunoscut tinereţe, prospeţime şi o bună cunoaştere a stilului polifonic.

Recitalul pianistei Liana Şerbescu

Pianista Liana Şerbescu s-a prezentat într-un recital Schumann-Debussy foarte bine pregătită. Acest lucru se cuvine subliniat cu atît mai mult cu cît lucrările erau de o exigenţă deosebită: o *Novelettă* şi *Carnavalul* de *Schumann* apoi *12 Studii de Debussy.*

După *Noveletta no. 1 în fa major* a urmat lunga serie a „micilor scene pe patru note" intitulate *Carnaval.* Aceste minunate scene dansante cu ritmurile lor caracteristice nu se demodează. Se ascultă şi azi cu mult interes, plac datorită poeziei lor specific schumanniene. Sub acest raport, al poeziei, am apreciat îndeosebi *Eusebiu, Florestan, Chopin, Promenada,* redate cu pătrunderea farmecului lor inefabil.

În *Valsul german* tempo-ul se cerea, poate mai acuzat, iar în *Marşul* final au fost unele momente ce se cuveneau redate mai ferm. (Unele scurte pasaje, au apărut, pe alocuri, mîngîiate...) În tot cazul este relevabilă stăpînirea tehnică de care a dat dovadă interpreta. Calităţile pianistice ale Lianei Şerbescu ar fi fost mai valorificate, dacă de-a lungul execuţiei nu s-ar fi făcut simţită o anumită probă în desfăşurarea acestor scene. Deseori a creat atmosfera necesară dar a şi spulberat-o tocmai prin acea cursă neobosită căreia i s-a aplicat aproape permanent, ca şi cînd ar fi vrut să termine cît mai repede recitalul. Mai mult

lest, mai multă contenență nu vor fi decît în avantajul viitoarelor sale interpretări.

Nu am putea îndeajuns releva partea a doua a recitalului: cele *12 studii de Debussy*. Se cade să ne oprim puțin. Debussy a urmărit să ofere „O mie de maniere — după propria-i expresie — de a trata pe pianiști așa cum merită... Nu este totdeauna foarte amuzant, dar este uneori foarte ingenios". Fapt este că marele *Claude de France* a concentrat în aceste studii cele mai dificile procedee armonice, ritmice și, de asemenea, pianistice. Fiecare studiu a fost rezervat unei anumite dificultăți care reclamă spre a fi învinsă o aplicativitate tehnică cu totul specială. Liana Șerbescu a trecut cu brio această înaltă probă de virtuozitate și este cu atît mai de admirat cu cît autorul nu a dat nici o indicație pentru digitații. Execuția celor *12 studii* rareori întîlnită în sălile de concert — a fost o indiscutabilă izbîndă a Lianei Șerbescu și, odată cu ea, a artei noastre interpretative. Și aici însă, trebuie făcută observația că prezentarea lor a fost făcută „dintr-o răsuflare". Există anumite imponderabile, care contează foarte mult în interpretarea muzicii. O fracțiune de secundă de concentrare, de reticență de gîndire, are o mare valoare psihologică într-o audiție. La toate acestea trebuie să reflecteze Liana Șerbescu, pentru a nu da impresia că toată munca sa artistică este ca o comandă specială de care vrea să se debaraseze cît mai repede...

În tot cazul însă un fapt esențial rămîne: pianista se află azi, datorită muncii sale dîrze, la un nivel artistic mai înalt pe care sîntem convinși că încă îl va mai depăși.

Cornelia Bronzetti și Victoria Ștefănescu într-un recital de sonate românești

Un recital de sonate românești reprezintă o lăudabilă acțiune de promovare a creației compozitorilor noștri în domeniul muzicii de cameră. Ambele interprete, cu participarea egală la prezentarea lucrărilor, s-au pregătit cu multă seriozitate ca la un adevărat examen de maturitate și dacă Sala Mică a Palatului nu a fost, cu regret, prea populată, în schimb recitalul s-a bucurat de prezența muzicienilor profesioniști și a iubitorilor luminați de artă. Ne-am reîntîlnit cu *Sonatina pentru pian și vioară* de Dinu Lipatti — lucrare care anunța de timpuriu — lăsînd la o parte unele stîngăcii explicabile — (a fost scrisă la nici 16 ani!) pe marele artist de mai tîrziu. Cele două partenere au redat cu fluență, completîndu-se reciproc, discursul muzical din prima parte, în care rezonanțele muzicii enesciene se fac adesea simțite și cu o notă de duioșie lirismul din partea mediană a lucrării. Foarte românesc și inspirat deseori din muzica lăutărească, a apărut finalul, cîntat cu caracter de divertisment. A fost cîntat sprințar și fără efort.

Scrisă cît se poate de violonistic, *Sonata pentru vioară și pian* de Wilhelm Berger respiră în prima parte multă distincție, o anumită noblețe a sentimentului. Datorită colaborării exemplare, interpretele s-au completat reciproc cu succes, redînd cu brio și acele schimbări de tempo și de caracter ce dau mișcării mult farmec. Partea a doua, Larghetto, este un cîntec de mare interiorizare și de largă respirație. Dacă el pornește din inimă, nu e mai puțin adevărat însă că este și bine gîndit iar melodiile cantabile au fost redate cu o simțire gingașă. Am aflat tonul violonistei Bronzetti mult mai ferm, mai bine nuanțat; el a cîștigat în căldură, în expresivitate iar vibrato-ul a apărut diferențiat, în raport cu exigențele de interpretare. În Allegro giocoso final, alert, am apreciat trăsătura de arcuș sigură a violonistei și în egală măsură grația și gingășia pianistei Victoria Ștefănescu. Ambele s-au întrebuințat să evidențieze temele lucrării care, revenind, îi conferă un caracter, putem spune, ciclic.

Exigențe deosebite a pus în fața interpretelor și *Sonata* de Dumitru Bughici. Se cuvine menționată în primul rînd puritatea cu care violonista a redat dublele coarde cu care debutează lucrarea, dar mai ales dramatismul, uneori ușor sumbru al acelui Moderato inițial. O izbîndă a compozitorului o constituie, neîndoios, seria variațiilor din partea a III-a, Passacaglia, construită cu măiestrie, peste care se suprapun, în continuare,

temele prezentate anterior şi care au fost redate simplu, elegant şi convingător. Lucrarea s-ar preta la o tratare simfonică — o piesă pentru solist şi orchestră — ceea ce îi sugerăm compozitorului.

Recitalul s-a încheiat cu *Sonatina pentru vioară şi pian* de Mihai Moldovan. În generaţia tinerilor compozitori, Mihai Moldovan s-a afirmat cu talent într-o seamă de lucrări de muzică simfonică: *Vitralii* (piesă premiată de Uniunea Compozitorilor), *Texturi;* a scris de asemenea un cvartet de coarde, *Rituale,* o suită pentru soprană şi orchestră, *Şase stări de nuanţe* pe versuri populare culese de Blaga etc. *Sonatina* este o piesă concisă, care participă atît la scriitura serială cît şi la cea modală. Căutător de forme de expresie noi, tînărul compozitor a realizat o muzică aerată, cu pauze care au elocinţa lor, cu efecte de culoare sugestive şi atrăgătoare. Vioara solo se desfăşoară, pe suprafeţe mari, după care cuvîntul îl are pianul. Compozitorul dă atenţie sunetului diferenţiat cu subtilitate. Lucrările sale le aşteptăm totdeauna cu interes.

Dar în jurul unui asemenea recital atît de important pentru muzica noastră de cameră se cuvine făcută mai multă publicitate. Elevii, studenţii, amatorii de muzică, nu vor avea decît de cîştigat.

Festivalul liceelor muzicale

Cele circa patruzeci licee muzicale — aceste anticamere ale Conservatoarelor noastre — au fost prezente, cu peste 1.000 de elevi, la Festivalul cu caracter republican desfăşurat vreme de aproape o săptămînă în Capitală. Subliniind entuziasmul participanţilor şi rîvna cu care s-au pregătit pentru această competiţie vom releva în primul rînd valoarea unor formaţii mari care au dovedit însuşiri artistice deosebite. Astfel, orchestra simfonică a Liceului de muzică din Cluj a interpretat cu măiestria unei formaţii mature exigenta *Uvertură tragică* de George Enescu. În *Concertul pentru coarde* de Paul Constantinescu, orchestra liceului din Oradea s-a afirmat, la rîndu-i ca o formaţie de calitate, iar corul de copii din Timişoara a redat cu multă gingăşie şi precizie două cîntece de Liviu Comes.

Cu deplin succes a cîntat de asemenea şi corul de muzică de cameră din Sibiu.

Festivalul a prilejuit reîntîlnirea cu unele tinere talente afirmate mai de mult cu un succes deosebit. Se cuvine menţionată în primul rînd Ilinca Dumitrescu, din clasa XI-a a Liceului de muzică no. 1, din Bucureşti care în *Poloneză-Fantezie* de Chopin, a vădit o sensibilitate ascuţită şi profundă iar în *Toccata* de Paul Constantinescu o virtuozitate de frumoasă clasă. Tînăra pianistă diferenţiază judicios stilurile şi e de remarcat că seriozitatea pregătirii tehnice şi a concepţiei sale interpretative merge mînă în mînă cu un subtil sentiment poetic. Interpreta a fost distinsă cu Premiul I.

Tot premiul I a cucerit şi tînărul Lupu Şerban de la acelaşi liceu, al cărui recital dat nu de mult la Ateneu, ne-a prilejuit în coloanele Contemporanului o cronică întreagă.

Un prim premiu au obţinut şi dotatul violonist Paul Florian de la Timişoara şi Dan Atanasiu din Galaţi.

Sînt relevabile două certe talente care aplicîndu-se mai departe cu sîrguinţă studiului, vor face să se vorbească despre ele: violoncelistul Mirel Iancovici de la Liceul no. 2 din Bucureşti şi Erika Kreutzer de la Tg. Mureş. Ambii au fost distinşi cu premiul special al juriului.

Alte elemente promiţătoare distinse cu premii sînt: Tudor Dumitrescu (premiul I) şi Vlad Conta (premiul II) de la Liceul de muzică din Capitală, cornistul Szabo Geza din Cluj.

Foarte bine s-au prezentat de asemenea şi şcolile de coregrafie din Bucureşti şi Cluj, prin elevii care au interpretat fragmente din baletele clasice (*Gisèlle, Pasărea albastră* etc.) şi româneşti *(Olteneasca)* ş.a.

N-am avea posibilitatea să cuprindem în rîndurile de faţă tot ceea ce s-a perindat ca talente în cadrul Festivalului şcolilor de muzică. Stăruie în mintea noastră o seamă de elemente valoroase care vor avea prilejul să se afirme în scurt timp cu tot succesul meritat, chiar dacă nu au figurat încă printre premianţii pe care nu i-am citat, de altfel, în întregime. Ne-au impresionat plăcut între altele, ca să dăm un exemplu, pianistele ieşene Lucia Popa, Rodica Epelbaum şi îndeosebi Vanda Brauner. (Aceasta din urmă a cîntat celebra piesă *Dansul piticilor* cu multă fineţe şi cu o tehnică sigură). Din rîndul „nepremiaţilor" se vor ridica, sîntem convinşi, noi elemente care vor face cinste şcolilor lor. Faptul cel mai pozitiv rămîne emulaţia pe care Festivalul a reuşit să o genereze în rîndul tineretului din şcolile de muzică — tot atîtea promisiuni frumoase de viitor.

Pe marginea acestui Festival avem de făcut şi unele sugestii de ordin mai general, care, credem, ar putea aduce îmbunătăţiri condiţiilor de desfăşurare. Piesele încredinţate elevilor spre studiere ar trebui să fie proporţionate mai judicios, ca greutate, în raport cu capacitatea lor de execuţie şi înţelegere, de interpretare a acestora. Iată de exemplu orchestra simfonică din Iaşi a fost descalificată pe considerentul că formaţia era completată cu doi studenţi de la Conservator. Măsura este justă, fără îndoială. Ne întrebăm totuşi dacă această clauză a fost prevăzută din vreme? Ar fi de dorit ca elevii solişti să fie selecţionaţi şi anunţaţi cu mult înaintea Festivalului, spre a se putea prepara în condiţii optime.

Sala Conservatorului „Ciprian Porumbescu" este excelentă. Totuşi desfăşurarea Festivalului într-o incintă mai mare ar da posibilitatea ca un număr cît mai mare de elevi să poată asista la această manifestare de interes republican.

Ansamblul de Stat de cîntece și jocuri din Tîrgu Mureș

Formație artistică de proporții mari, Ansamblul, cunoscut pentru activitatea sa rodnică, popularizează folclorul muzical și dansant, precum și anumite datini specific ardelenești. La răstimpuri, înfățișează realizările sale și în Capitală. Spectacolul prezentat în sala U.G.S.R. a vădit preocupările, munca, nivelul artistic la care s-a ajuns. Relevăm ca o notă generală a spectacolului pregătirea minuțioasă a corurilor ca și a dansatorilor, sobrietatea manifestărilor și eliminarea, într-o largă măsură, a convenționalului.

fond, nucleul în jurul căruia s-a dezvoltat întreaga formație care a căpătat astăzi o amploare deosebită. După un duet de cîntece ciangăiești interpretate de Szöllösi Erzsébet și Korestély László, am urmărit *Colinda de pe Mureș*, un feeric montaj muzical-coregrafic în care au fost prezentate colinde românești regionale. Ca și în celelalte regiuni ale țării apar colindătorii, cîntecele lor de feciorelnică puritate, cunoscutele jocuri Capra, Țurca, ș.a. Decorul figurează de data aceasta și ferestrele iluminate, turnurile de gheață, etc. etc. Ambianța este foarte sugestivă, atmosfera creată, e de circumstanță.

O interesantă suită de jocuri românești am aflat în *Rapsodia Vrînceană*. Dansurile flăcăilor și ale

Poemul coregrafic din Sălaj a înmănunchiat armonios dansuri originale, din regiunea transilvăneană de nord, culese cu mult sîrg de coregraful Domokos Istvan. Flăcăii purtînd deasupra capului bastoane, au dansat cu pași apăsați, marcînd viguros jocul. Intrînd, fetele se prind cu flăcăii, perechi, perechi. Dansul lor cîștigă în exuberanță devenind, în final, frenetic — expresie a vitalității populare.

Melodii din Banat *(Sorocul)*, o doină din Năsăud, un cîntec din Bihor etc. au fost redate cu o voce clară și cu multă viață în litera și spiritul lor specific, de tînăra Maria Precup, păstrătoare a tradiției interpretative populare, iar Ioan Ianoși a cîntat la rîndul său cu multă însuflețire, cu o voce penetrantă și foarte justă o seamă de alte cîntece românești.

O suită de cîntece populare maghiare a fost prezentată de corul Ansamblului. Disciplina, omogenitatea pe partide și de ansamblu, cîntul nuanțat cu grijă, ne-au impresionat plăcut. Corul este, în

fetelor, uneori în cercuri concentrice, sînt pline de vioiciune și cu totul originale. Portul fetelor, splendid, somptuos, a apărut fără încărcătură și fără stridențe. Jocul cu batistele fluturînde este foarte atrăgător. Propriu zis nu este o suită de dansuri circumscrisă la regiunea menționată, aria de răspîndire a acestora fiind în realitate mult mai largă.

S-au bucurat de un succes deosebit cîntecele populare maghiare prelucrate de Béla Bartók în interpretarea de mare vivacitate și picanterie a cîntăreței Toth Erzsébet. Însușirile corului, muzicalitatea sa, cîntul foarte nuanțat, caracterul organic al interpretării s-au evidențiat în *Răsunetul Ardealului* de Ion Vidu, piesă corală vestită (ca și *Răsunet din Crișana, Răsunetul Timișului*) în care celulele melodice de obîrșie populară sînt dezvoltate cu o mare măiestrie, armonizate cu simplitate atrăgătoare. A fost rechemat în repetate rînduri cîntărețul Balogh Dénes care a prezentat diferite cîntece maghiare cu o forță și am-

ploare, cu o justeţe a intonaţiei şi claritate a dicţiunii demne de relevat.

Spectacolul încheiat cu *Seară la şezătoare* constînd dintr-o seamă de obiceiuri şi datini populare din timpul carnavalului, a dovedit alte valoroase potenţe interpretative ale Ansamblului de cîntece şi jocuri din Tîrgul Mureş care este bine îndrumat, bine orientat. Orchestra, cuprinzînd îndeosebi instrumente de coarde, cîţiva suflători şi nelipsitul ţambal a acompaniat cu corectitudine, sub conducerea dirijorilor Szarvady Gyula, Hubbes Walter şi Fejér Elemér.

Colaborarea unor cunoscuţi compozitori ca Tudor Jarda, Zoltan Aladar, Csiky Boldizsar, Gyaefas Sandor, Birtalan Josef, ş.a. s-a dovedit fructuoasă.

Aşteptăm totdeauna cu interes acest Ansamblu artistic de calitate, care ne va prezenta, în viitor, desigur, şi alte aspecte ale bogatului folclor ardelenesc.

J.-V. PANDELESCU

Debuturi

Sala „Studio" a Filarmonicii „George Enescu" din Capitală este pusă cu generozitate în slujba tinerelor talente din întreaga ţară, aflate la primul lor recital public. Joi 18 decembrie 1969, un public numeros a urmărit cu viu interes evoluţia solistică a pianistului Nicolae Licareţ şi a mezzosopranei Micaela Mărăcineanu.

Component al cvintetului „Concertino", acompaniator dotat cu multă sensibilitate, pianistul Nicolae Licareţ a dovedit în lucrări de Mozart, Beethoven, Debussy şi C. Silvestri, că este posesorul unor certe date stilistice, stăpînind instrumentul cu o tehnică cizelată, suplă, redînd nenumărate pagini într-o viziune lirică, tinerească. Aceste calităţi la care am putea adăuga o clară logică a frazării ca şi grija pentru rigoarea construcţiei, le-a etalat în special în „Estampes" de Debussy şi „Baccanală" de Constantin Silvestri.

Elevă a apreciatei cîntăreţe şi profesoare Emilia Petrescu, mezzo-soprana Micaela Mărăcineanu, într-un interesant program de arii şi lieduri de A. Scarlatti, Händel, Mozart, Schumann, R. Strauss, D. Gheciu şi Felicia Donceanu, a demonstrat posibilităţi vocale şi de muzicalitate care îndreptăţesc speranţa de a o considera ca o cîntăreaţă cu resurse deosebite în cadrul colectivului de solişti ai Operei Române, unde a fost de curînd promovată. O prezenţă scenică din cele mai agreabile, ca şi bunul gust al interpretării vocale şi actoriceşti, sînt atribute ce merită a fi notate ca date ce întregesc această convingere.

Mergînd pe drumul înţelegerii cît mai profunde a lucrărilor abordate, a lărgirii repertoriului cu piese aparţinînd cît mai multor stiluri componistice, dezvoltîndu-şi continuu şi sistematic talentul şi tehnica interpretativă, le întrezărim ambilor solişti, un viitor promiţător.

C. RĂSVAN

Concert de prime audiţii

Consiliul central al U.G.S.R. prin resortul de specialitate îşi face prezenţa activă nu numai în concursurile pe ţară şi judeţene, festivalurile organizate periodic, ci şi în spectacole variate menite prin exemplul lor a ridica pe o treaptă din ce în ce mai înaltă mişcarea artistică de amatori. Concertul prezentare de prime audiţii de muzică corală şi uşoară românească din 27 decembrie 1969 constituie unul din exemplele cele mai grăitoare în acest sens.

Cele aproape 40 de lucrări interpretate de formaţii şi grupuri artistice variate, unele mult apreciate de public, au arătat stadiul actual al

creațiilor noastre în cele două genuri, precum și nivelul artistic al ansamblurilor, care le-au dat viață, prezentîndu-le. Corul ansamblului artistic al U.G.S.R., dirijat de Nicolae Ciobanu, căruia i-a revenit prezentarea celor mai multe piese din program, a dat glas cu sensibilitate și convingere lucrărilor : *Partidul e a țării-nțelepciune* de Constantin Romașcanu, *Cu inima de flăcări plină* de Emil Lerescu, *Lumini pe Mureș* de Teodor Bratu, *Surîs de aur* de Ion Nicorescu, *Să-i fim dragi Republicii* de Ion Alexandrescu, *Cîntec țării* de Costică Andrei, *Cu glasul țării mele* de Gheorghe Carp, *Na, păcatul ce văzui* de Costache M. Palade. D. Stancu, *Dorule de ce-mi ții calea* de Ștefan Andronic (prezentate de Grupul vocal al Sindicatului Consiliului Popular al județului Ilfov, dirijat de Emil Marango).

În partea a doua a programului, Orchestra de muzică ușoară a Consiliului Central al U.G.S.R. dirijată de Nicolae Cocoș a prezentat cu concursul unor valoroși soliști aparținînd unor sindicate din provincie, ca : Rodica Vonica, Mariana Seciu, Adriana Bărbulescu, Rosina Cambos, George Soicescu ș.a. lucrări de Elly Roman, Nicolae Kircuculescu, Aurel Giroveanu, Temistocle Popa, Vasile Veselovski, Florentin Delmar, Ion Cristinoiu, Ni-

Prin varietatea stilurilor și a mijloacelor de expresie folosite s-au impus atenției piesele: *Du-te bade și te culcă* de Florin Comișel, *Mărie, Mărie* de Doru Popovici, *Floarea dorului* de Gheorghe Dumitrescu, *Cîntăm a țării tînără grădină* de D. D. Botez, (interpretate de Corul Sindicatelor din Municipiul București dirijat de D. D. Botez), *Inimi de lumină* de Mircea Neagu, *Cîntecul busuiocului* de Constantin Arvinte (prezentate de corurile reunite ale sindicatelor uzinelor „Republica" și „23 August", conduse de Vasile Dogaru). Alte piese s-au evidențiat prin fantezia inspirației, tratarea sugestivă a folclorului cît și prin diversitatea formațiilor: *Vin Neicuță la izvor* și *Te văzui aseară-n poartă* de George Derițeanu, *Zboară trenul* de Zaharia Popescu (executate de Corul de cameră al Ministerului Transporturilor, dirijat de Zaharia Popescu), *Trei cîntece de dor* de D. colae Cocoș. O impresie deosebită a lăsat piesa *O singură zi de război* de Alexandru Mandi, care manifestă tendința consecventă a autorului de a îmbogăți genul cu lucrări cu un conținut actual.

Concertul, care s-a bucurat de un mare interes din partea publicului avizat, a arătat tendința generală a celor mai mulți autori de a îmbogăți genul, de a părăsi șabloanele mult folosite și învechite în special în muzica ușoară.

Încununată de succes, această manifestare de difuzare și interpretare a muzicii corale și ușoare românești, reprezintă un veritabil stimulent în mișcarea artistică de amatori, ce își face din ce în ce mai mult simțită prezența în viața noastră muzicală.

SILVIAN GEORGESCU

Concerte şi recitaluri la Conservatorul bucureştean

Reprezentat fie prin formaţii instrumentale, ca orchestra de studenţi *Academica* sau ansamblul de coarde „Camerata", fie prin formaţii corale ca binecunoscutul *Madrigal*, fie prin numele singulare ale cîtorva soliști, remarcaţi la diverse concursuri, Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti şi-a cîştigat, datorită seriozităţii cu care pregăteşte din punct de vedere profesional manifestările artistice ale studenţilor, o reputaţie deja consacrată. Săptămînal sînt programate audiţii interne sub formă de concerte, recitaluri sau spectacole de operă în cadrul cărora talentul viitorilor muzicieni este supus examenului public.

Cum ajută aceste audiţii la definirea personalităţii interpreţilor? Întrebarea noastră converge, în ultimă instanţă scopului cu care sînt alcătuite programele respective şi care explică unilateralitatea ca şi lacunele prezente în formaţia multor interpreţi. O carenţă mărturisită şi cu alte prilejuri a programelor respective este absenţa quasitotală a lucrărilor de muzică contemporană. Dacă pînă în stagiunea trecută apăreau cu regularitate piese de George Enescu sau Paul Constantinescu, în actuala stagiune lucrările celor mai reprezentativi compozitori români sînt ignorate.

Preferinţele studenţilor se îndreaptă, cel mai adesea, spre muzica preclasică în a cărei redare corectă construită pe stilul epocii, se reflectă calităţile unui studiu individual atent, conform tuturor rigurozităţilor didactice. Dintre compozitori, J. S. Bach este cel ale cărui lucrări ilustrează frecvent predispoziţiile tinerilor interpreţi.

Acompaniată de Orchestra de coarde „Camerata" pianista *Ruxandra Anastasescu* a cîntat în cadrul unui „Concert de muzică veche" *Concertul în fa minor* de Bach. Ţesătura suplă cu sincope discrete şi fine ornamentaţii a părţii a doua „Largo" s-a împletit graţios pe fundalul spicatto-ului intonat de corzi. Presto-ul final, susţinut în ritm vioi, bine sincronizat, a fost partea cea mai reuşită a concertului.

Cu acelaşi acompaniament, violonistul *Octavian Raţiu* a interpretat *Concertul în si bemol major* din ciclul *„La Stravaganza"* de A. Vivaldi, impresionînd în dialogul dintre violina solo şi vioara a doua, dialog punctat uşor şi cu multă acurateţe de către bas, prin sonoritatea echilibrată a compartimentelor. Unele deficienţe de decalaj ritmic între instrumente, trecute prea repede cu vederea, au stricat, într-o măsură, arhitectura lucrării.

Odată cu *Stabat Mater* pentru soliști, cor şi orchestră de *G. M. Clari*, am avut revelaţia unei audiţii dintre cele mai elevate. Cvartetul format din soprana Paulina Ciocmarean, mezzosoprana Olga Rotaru, tenorul Lucian Kozak şi basul Gh. Crăsnaru, omogen structurat pe voci îndelung exersate s-a impus şi prin ţinuta sa scenică. Soprana, cuceritoare prin vocea caldă şi frumos timbrată şi basul, pătrunzător şi bogat în armonice, au susţinut cu intensă trăire liniile melodice extreme ale partiturii.

Orchestra vădeşte, la fiece evoluţie, noi valenţe, apropiindu-se tot mai mult de nivelul unei formaţii de clasă. Sunetul îngrijit, faptul că fiecare măsură e lucrată cu atenţie şi că timidele acorduri de pianissimo răzbat într-un unison perfect sînt calităţi care detaşează net formaţia. Dirijorul, prof. *Dumitru Pop* îmbinînd armonios teoria cu practica la pupitru îşi conduce ansamblul cu siguranţă, fără a abuza de o gestică spectaculoasă.

Inegalităţile observate în interpretarea partiturilor lui Bach, devin evident supărătoare atunci cînd sînt neglijate normele stilistice specifice epocii. O asemenea impresie ne-a produs interpretarea lipsită de aprofundare a sensurilor muzicii lui

Bach, pe care clarinetistul *Ion Mihăiescu* a oferit-o Sonatei a V-a.

Mai convingător în *Suita populară spaniolă de Manuel de Falla* decît în *Suita a II-a* de Bach, violoncelistul *Vasile Țugui* mînuiește arcușul cu o tehnică echilibrată, respectînd cromatica vie a lucrării căreia îi imprimă, în plus, multă sensibilitate.

Tripticul lui Claude Debussy: Pagode, Insula veseliei și Grădini sub ploaie, a fost interpretat de pianista Ileana Mustață cu dezinvoltură dar fără acea nuanță inefabilă ce dă viață muzicii compozitorului francez.

În ciclul unui „Concert de concerte", clarinetistul *Ștefan Korodi*, interpretînd *Concertul în la major* de W. A. Mozart a dovedit calitățile unui bun instrumentist dintre care nelipsite sînt cele de îndemînare tehnică în mînuirea instrumentului.

Alegîndu-și una dintre cele mai dificile piese din literatura muzicală *Concertul în re major pentru vioară și orchestră de Brahms, Radu Iancovici*, în permanență timorat (poate din cauza lipsei de amploare a sunetului), a oferit o interpretare cam plată, corectă, dar fără nuanțe ale tonului.

Pianista *Florența Barbalat* a încheiat spectacolul cu *Concertul în la minor de Grieg* în a cărui transpunere muzicală a făcut dovada unor surse inepuizabile de procedee tehnice și stilistice. Subliniată frumos, linia melodică din Adagio, visătoare, cu ecouri ale folclorului norvegian s-a înfiripat într-un autentic stil poetic.

GH. P. ANGELESCU

Prof. Victor Iusceanu la 60 de ani

În urmă cu douăzeci și cinci de ani, la primul curs de dirijat coral — inițiat de Consiliul Central al Sindicatelor pentru tinerii instructori ai formațiilor da amatori — cunoșteam un om, cam între două vîrste, care cu pricepere și entuziasm, preda primele noțiuni de teorie și solfegiu celor care trebuiau să mobilizeze prin cîntece, brigăzile de reconstrucție ale României eliberate. Anii au trecut. L-am revăzut pe Victor Iusceanu în calitate de dirijor al ansamblului C.F.R. Giulești (1947—1950). L-am reîntîlnit la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" ca profesor universitar, educînd multe generații de viitori dascăli de muzică. Am parcurs cu interes tratatele sale de teorie-solfegiu, de moduri și game, sau traducerea tratatului de armonie a lui Rimski-Korsakov, cercetîndu-le deopotrivă cu minuțiozitatea celui ce profesează muzica. L-am aflat în permanență la conducerea treburilor comisiei Institutului pentru Perfecționarea Cadrelor Didactice, în acordarea gradelor și distincțiilor profesorilor de muzică. Și, în fine, recent, o acțiune lăudabilă a Comitetului pentru Cultură și Artă a municipiului Brașov, care a organizat — în cadrul *Colocviilor Brașovene* — „Ziua Victor Iusceanu", a permis o mai bună cunoaștere a activității multilaterale a acestui muzician, ca și a cîtorva dintre creațiile sale.

În cadrul concertului orchestrei simfonice a Filarmonicii „Gh. Dima", dirijată de Mircea Lucescu, s-au putut audia și cele trei tablouri simfonice, lucrare cu care Victor Iusceanu a obținut cu cîțiva ani în urmă un binemeritat premiu al Uniunii compozitorilor. Paleta orchestrală relevă bogăție de culori, iar armonia învestmîntează potrivit discursul melodic, care, fără „căutări", este sincer și cu o apartenență clară melodiei populare românești.

Victor Iusceanu este și autorul a două operete: „Harță Răzășul" și „Piatra din casă", după Alecsandri. Ele constituie o încercare meritorie de a readuce pe scenă vodevilul românesc, atît de tradițional teatrului nostru liric. Iar pasiunea interpretativă depusă de mai mulți cunoscuți artiști ai operetei bucureștene, împreună cu cîțiva studenți merituoși ai claselor de canto, pentru punerea în scenă a acesor lucrări, demonstrează că ele ar merita — poate — și un alt lăcaș care să le pună în valoare decît doar acela al Studioului Conservatorului Ciprian Porumbescu.

În anul care a trecut, Conservatorul din Leningrad a impus ca una din *temele obligatorii pentru obținerea diplomei de muzicolog*, tratatul „Moduri și game". Recunoașterea lucrărilor didactice elaborate de Victor Iusceanu, atestă încă odată

valoarea muzicologiei noastre şi se înscrie pe drumul deschis de George Breazul.

De la cîntecul de mase şi pînă la genul simfonic, de la instruirea dirijorilor amatori şi pînă la scrierea tratatelor universitare, iată activitatea multiplă a profesorului Victor Iusceanu.

CLAUDIU NEGULESCU

Prima sesiune ştiinţifică a Liceului de muzică nr. 1

Aniversarea a două decenii de la înfiinţarea Liceului de muzică nr. 1 din Bucureşti, a prilejuit organizarea unei suite de manifestări artistice care au culminat cu un concert festiv, susţinut de către orchestra simfonică alcătuită din cadre didactice şi foşti elevi ai şcolii, unii dintre ei instrumentişti şi solişti de prestigiu. Concertul a avut loc în Studioul Radioteleviziunii Române sub bagheta dirijorului Emanoil Elenescu, care, cu ani în urmă, a pus bazele catedrei de orchestră în cadrul liceului. Au fost interpretate lucrări de Enescu, Mozart, Wagner, Franck. Interpretînd *Variaţiunile simfonice* de César Franck prof. Viorica Marinescu-Hegel a dovedit certe calităţi solistice, luciditate, temperament şi trăire a partiturii. De asemenea, în *Simfonia concertantă* de Mozart, cvartetul suflătorilor solişti (Constantin Ungureanu — clarinet, Mihai Elena — oboi, Miltiade Nenoiu — fagot, Nicolae Lipoczi — corn) a dobîndit frumoase sonorităţi de ansamblu, ca de altfel întregul aparat orchestral, stăpînit cu competenţă de Em. Elenescu.

O sesiune ştiinţifică de comunicări a încheiat suita tuturor manifestărilor. Prima de acest gen, organizată de către un colectiv format din profesorii: Elisabeta Ciomu, Maria Barbu, Valeria Anton, A. G. Mihăilescu, Fl. Dellatola, A. Dismacek, sub îndrumarea profesoarei Elisabeta Suciu, sesiunea a evidenţiat în primul rînd, un înalt nivel profesional, pasiune pentru cercetare, în toate referatele prezentate oglindindu-se pregnant diversitatea aspectelor legate de activitatea liceului de muzică, în cadrul relaţiei elev-profesor, în conlucrarea armonioasă a acestora pentru şlefuirea însuşirilor naturale ale micilor muzicieni. Seria referatelor a fost deschisă cu două interesante comunicări, în care a fost abordată problema raportului dintre respectarea textului muzical şi aportul creator al interpretului (prof. Ana Pitiş şi prof. Ioana Minei), ca şi unele aspecte ale pianisticii contemporane (prof. Florino Dellatola), aceasta fiind însoţită de exemplificări muzicale. Au mai fost abordate, de asemenea, cîteva din problemele pedagogiei contemporane (prof. Viorica Platon) ca şi altele legate de studiul viorii (prof. Dan Cumpătă şi prof. Petre Munteanu). Două referate alcătuite într-o notă originală, cu multe aspecte inedite, au fost susţinute de prof. Pavel Tornea, în legătură cu spinoasa problemă a acordajului instrumentelor de suflat şi prof. Alex. Ghiul Mihăilescu tratînd despre o fundamentare ştiinţifică a cîntului la vioară. Însfîrşit, alte două referate dezbătînd tema: „modernizarea învăţămîntului în liceele de muzică" (prof. Elisabeta Suciu) şi respectiv în clasele I—IV în şcolile de cultură generală (prof. Ana Motora-Ionescu), au încheiat lucrările primei sesiuni ştiinţifice de comunicări organizată de Liceul de muzică Nr. 1 din Capitală.

La capătul a două decenii de activitate — aşa cum de altfel, sublinia directorul liceului, prof. Nicolae Nicolescu, în cuvîntul de închidere a lucrărilor Sesiunii — „liceul de muzică Nr. 1, ajuns la vîrsta „adolescenţei" efervescente, se prezintă cu un bilanţ valoros şi cu serioase perspective de viitor".

R. C.

DIN ŢARĂ

„Portretul" de Salvatore Allegra la Opera maghiară din Cluj

După un „val" de operete, Opera Maghiară de Stat din Cluj, se pare că se îndreaptă şi spre lucrări care pot satisface gusturile mai rafinate ale spectatorilor: „Mantaua" de Puccini, „Ora Spaniolă" de Ravel, dar mai ales montarea în premieră pe ţară a operei „Portretul" (Il Ritratto) de compozitorul italian contemporan Salvatore Allegra, se constituie în momente deosebite în acţiunea educativă a acestui teatru de operă.

Salvatore Allegra face parte din acei compozitori contemporani care reuşesc să păstreze creator în ţesătura muzicii, elementele tradiţionale, lucru care face ca genul operei să continue a fi genul muzical de mare popularitate. Predilecţia pentru genul operei l-a dus pe compozitor la crearea mai multor lucrări muzical dramatice. Operele „Ave Maria", „Doctor fără voie" după comedia lui Molière, opera într-un act „I Viadanti" sau lucrarea în trei acte „Romulus" pe un libret de Emidio Mucci s-au jucat cu succes pe scenele teatrelor de operă din Milano, Florenţa, Torino, Roma sau Kassel (R.F.G.).

Opera „Portretul" pe un libret propriu după romanul „Portretul lui Jennie" de Robert Nathan, prilejuieşte compozitorului o transpunere lirică a romanului, scenele cu caracter fantastic (acţiuni în vis) aducînd un substanţial contrast în dramaturgia opului. Eroii principali, Jennie şi pictorul Eben Adams, sînt plasaţi într-o acţiune ce destăinuie o minunată „poveste de dragoste". Am-

bianța plăcută, nobilă și novatoare a subiectului este interesant țesută pe un recitativ cantabil cu profunde afinități de melodica cîntecelor lirice italienești, comentariul orchestral, frumos colorat, chiar dacă nu întotdeauna original (se aude coloritul timbral de tipul Mascagni, Puccini), reușește să participe cu resurse proprii în dramaturgia operei.

Regizorul Alexandru Sinberger, prin montarea operei „Portretul" își face cunoscută intuiția sa fină și subtilă pentru cunoașterea și înțelegerea genului modern de operă. Fantezia scenotehnică, este interesant corelată de logica acțiunilor. Reușind să pătrundă adînc psihologia personajelor, Alexandru Sinberger leagă cu mult firesc scenele, elementul convențional al spectacolului rămînînd doar în limbajul genului.

Pornind de la o înțelegere adecvată a textului muzical, dirijorul Harry Bela imprimă interpreților o stare de spirit proprie unei exprimări degajate, caracterul oarecum melodramatic al scenelor, nu a fost deloc impulsionat de o interpretare dulceagă; pulsul muzicii a avut noblețea rafinamentului intelectualizat, capabil să sensibilizeze profund imaginația și receptivitatea auditorului. Același lucru se poate spune și pentru scenografia lui Silviu Bogdan, coloritul decorului relevînd cu prisosință suflul novator al muzicii.

Desigur că succesul spectacolului se datorește în cea mai mare parte sopranei Iulia Tozser care în rolul Jenniei a realizat o adevărată creație muzical-dramatică. Prin Iulia Tozser Opera Maghiară de Stat din Cluj are o interpretă de o înaltă clasă, fapt recunoscut deja și peste granițe.

În alte roluri au mai jucat tenorul Saday Ieza (pictorul Eben) mezzosoprana Laszlo Eva (Gospodina) Kovacs Atilla (Arne, prietenul lui Eben) și Laszlo Gero (vocea interioară a lui Eben).

EMILIAN DRAGEA

„Luceafărul de ziuă" de Tudor Jarda la Ansamblul de cîntece și dansuri „Maramureșul" din Baia Mare

Deschiderea noii stagiuni a Ansamblului de cîntece și dansuri „Maramureșul" din Baia Mare a marcat totodată un eveniment în creația noastră muzical-coregrafică. Spectacolul cu *Luceafărul de ziuă*, o fericită împletire între muzică, gestică și poezie, are valoarea unui autentic spectacol românesc.

Arta populară maramureșeană, caracterizată prin lirismul său cald, viu și echilibrat, printr-o vitalitate nedezmințită de-a lungul vremurilor, a furnizat și continuă să furnizeze numeroase teme și surse de inspirație pentru cele mai diverse domenii ale artei (literatură, artă plastică, muzică, dans). O privire asupra repertoriului din ultimii ani a Ansamblului băimărean de cîntece și dansuri e în măsură să ne edifice pe deplin asupra atenției acordate valorificării tezaurului folcloric local. Necesitatea unui spectacol nou, de ținută, care să încununeze eforturile de pînă acum și să permită în același timp valorificarea în cel mai înalt grad a potențialului artistic de care dispune în prezent acest colectiv, se impunea ca o cerință firească. Iar frumusețea tematică și poetică a legendei ocnești „Irinca și Omul Nopții", pornită din cel mai autentic izvor, nu i-a putut lăsa indiferenți pe cei doi autori ai libretului — Isidor Rîpă și Iosif Capocean — care au știut întotdeauna să se aplece asupra unor astfel de comori cu respect și pioșenie pentru a le descifra și reda implicațiile artistice-filozofice. O muzică ce se remarcă prin măiestria transfigurării folclorului, semnată de compozitorul clujean Tudor Jarda, alături de o coregrafie bazată pe simbol și nuanțe, aparținînd maestrului Petre Bodeuț au dat măsura și strălucirea cuvenită unor vechi tradiții românești. Scenografia de bun gust, realizarea muzical-orchestrală și dorința de afirmare a unui colectiv tînăr, au constituit tot atîtea elemente valoroase care au concurat la această realizare.

Poemul muzical-coregrafic „Luceafărul de ziuă" face dovada grijii pentru păstrarea și reliefarea autenticului. Spectacolul urmează matca originală cu cele două lumi — a luminii și a întunericului — care se confruntă într-o încleștare dramatică, cu izbînda, nu fără sacrificii însă, a binelui asupra răului.

Prin cadrul pastoral în care se desfășoară, legenda ne duce cu gîndul la Miorița, și mai ales la acea variantă a ei care se mai păstrează încă în părțile locului, la Brebi — adevărat monument de artă populară. Alegerea Irincuței ca păstoriță, momentul solemn al înmînării tulnicului — supremul semn de încredere al obștei — ne transpune în acea îndepărtată vreme a matriarhatului. Sentimentul morții, privit ca o integrare în natura veșnică și nu ca un moment de lamentare urcă și el în timp, de la dacii liberi, stăpînii de odinioară a acestor străvechi pămînturi românești. Refuzul Irincăi la ademenirile omului nopții deghizat în Făt-Frumos vorbește despre demnitatea dintotdeauna a oamenilor acestor locuri, iar supliciul la care este supusă aduce ceva din dramatismul tragediilor antice. Jertfele aduse de lumea nopții, nu sînt decît un moment dureros, fără putința de a urma cursul normal al vieții. Tulnicul — simbol al muncii și vieții — trece din generație în generație.

La polul opus se află lumea întunericului, populată de spirite vrăjmașe omului — furi, Spiritul Grotei (sălașul întunericului îl constituie o grotă), Fata Pădurii care răpește copiii din leagăne — peste care domină despotic Omul Nopții

supranumit Luceafărul negru. O lume a răului şi cruzimii, care în cele din urmă este înfrîntă prin forţa unită a oamenilor (chemarea Irincăi se adresează tuturor împrejurimilor: „Zîniţi certezeni / Zîniţi negreşteni / Si voi neoisenari / Cu bote şi pari / Zîniţi de pe Hute...“). Din această încleştare, din jertfa adusă pe altarul luminii, Luceafărul de ziuă se ridică biruitor.

Inspirată din motive specifice Oaşului şi Maramureşului, muzica lui Tudor Jarda, funcţional adaptată, convinge prin dezvoltarea unei atmosfere autentice. Se insistă mai ales pe exploatarea formelor ritmice cunoscute, a elementelor melodice simple, concentrate, unele extrase din melodii de largă circulaţie în această zonă. Citatul direct se împleteşte cu prelucrarea măiestrită, motivele populare prinzînd o nouă viaţă. Corul, ocupînd rolul de comentator, ca în tragediile antice, vine să sublinieze şi mai mult dramatismul acţiunii. Reţinem în mod deosebit bocetul în surdină al femeilor cărora le-au fost răpiţi copiii.

În dubla sa calitate, de regizor şi maestru coregraf, Petre Bodeuţ reuşeşte să recreeze în „Luceafărul de ziuă“ o eră arhaică cu mijloace moderne, păstrînd în acelaşi timp atmosfera de legendă autentică. Concepută cu convingerea descifrării unui limbaj aparte, creat de-a lungul veacurilor, prin care poporul nostru îşi manifestă experienţele de viaţă, filozofie, modul de a trăi, gîndurile şi sentimentele, coregrafia lui Petre Bodeuţ vine să ateste existenţa unui stil naţional de dans, ridicat la nivelul exigenţelor moderne, idee căreia de fapt i s-a dedicat. Desenul său coregrafic apare simplu, în sensul cel mai nobil al cuvîntului, lipsit de ornamentaţii inutile, plin de sensuri. Dansul românesc autentic ia locul baletului şi al piruetelor. Reţin atenţia în mod deosebit acea înălţătoare invocaţie a soarelui, aspiraţie pe verticală, idila atingînd purităţi brâncuşiene.

Scenografia lui Teodor Dan vine să completeze inspirat atmosfera de legendă a spectacolului.

Colectivul Ansamblului băimărean, obişnuit mai mult cu dansul popular propriu-zis, a constituit o revelaţie prin felul în care a înţeles, s-a ataşat ideii şi a ştiut să se autodepăşească. Se impun atenţiei Magda Ziman (Irinca), plutind ca un vis, în unele momente cu acel licăr de zîmbet melancolic prevestind parcă finalul, precum şi Emil Udrea (Griga), Paulina Chirilă (vrăjitoarea), Mioara Borlan (Fata pădurii), Nicolae Orbulescu (Omul Nopţii), Octavian Miclăuş (Spiritul Grotei), Valer Boşca (corifeul).

O remarcă aparte se cuvine conducerii muzicale (Liviu Borlan).

ŞTEFAN BELLU

„Cerbul de Aur“ '70

În istoria Festivalurilor şi Concursurilor naţionale şi internaţionale de muzică uşoară, „Cerbul de Aur“ ocupă un loc de frunte nu numai prin valoarea sa, ci şi prin faptul, aproape unic, că a reuşit să se impună — ca atare — de la prima sa Ediţie.

Este suficient să amintesc că renumitul Festival de muzică uşoară de la San Remo a debutat modest în 1951 pentru ca abea în 1958 să obţină un prestigiu internaţional, datorat, între altele, şi celebrului şlagăr al cantautorului Domenico Modugno „Nel blu di pinto di blu“ (Volare).

„Cerbul de Aur“ a consacrat pe plan internaţional şi cîteva succese ale creaţiei de muzică uşoară românească (Nu mai plînge Baby de Elly Roman, Ploaia şi noi de V. Vasilache jr., Nici o lacrimă de I. Cristinoiu, Of, inimioară de E. Deda).

Iată de ce, succesul primelor două manifestări de la Braşov — 1968—1969 — acordă celei de a III-a Ediţii a acestei competiţii internaţionale încrederea justificată a unei depline reuşite.

Prilej de întrecere între concurenţii — interpreţi de muzică uşoară — reprezentînd Radio-

Angela Similea

Dorin Anastasiu

televiziunile a aproximativ 24 de țări — acest eveniment artistic atrage și o serie de „consacrați", de „vedete" ale genului care în cadrul unor recitaluri vor demonstra măiestria artei lor interpretative.

La încheierea Festivalului Brașov 1970, revista noastră va publica un amplu material asupra tuturor participanților la competiție.

Avantcronica de față se limitează la prezentarea concurenților țării noastre precum și a cîtorva mari interpreți „Hors concours".

Din lotul tot mai bogat de competiționari — pregătiți cu minuțiozitate și dăruire de profesorii „cursului de perfecționare" al C.S.C.A., ai secției de muzică ușoară din cadrul Școlii Populare de Artă din Capitală, și ai Televiziunii — în fază de ultimă finisare — juriul a hotărît să rețină pentru concursul de anul acesta pe următorii tineri soliști, reprezentanți ai țării noastre:

DORIN ANASTASIU. S-a născut la Craiova la 6 iulie 1943. A absolvit Facultatea de Instalații din cadrul Institutului de Construcții București. Explicația pregătirii sale artistice — actor — dansator — instrumentist, rezultă din studiile artistice pe care le-a parcurs pînă în momentul de față: 3 ani Școala de Coregrafie din București, 5 ani Școala Populară de Artă din București (teatru cu prof. Cornelia Mănescu și muzică ușoară cu prof. Florica Orăscu), 1 an la cursul de perfecționare al C.S.C.A. După o serie de apariții în cadrul mișcării artistice de amatori, Dorin Anastasiu debutează la Radio în 1967 cu melodia „Ploaia și noi" de V. Vasilache jr. în cadrul emisiunii „Estrada duminicală". Iar în același an la Televiziune cu melodia „Nu uita" de Gérard. Participă la Festivalul cîntecului pentru tineret de la Soci-U.R.S.S. — prilejuind obținerea premiului II melodiei „Chemarea vieții" de George Grigoriu în interpretarea sa. În 1969, obține premiul I pentru interpretare la Festivalul și Concursul Național de creație și interpretare Mamaia, interpretînd melodiile „Plop înfrînt" de Florin Bogardo și „Merçi Becaud" de Al. Mandy.

Debutează la Teatrul de Revistă și Comedie Ion Vasilescu (1968) în spectacolul „De la Bach la Tom Jones", sub conducerea muzicală a lui Edmond Deda. Apare de asemenea în spectacolele-concert *Festival la Palat, București-Variété* și *Adam și Eva la Revistă* ale aceluiași teatru.

Discul-medalion „Dorin Anastasiu" editat de Electrecord cuprinde melodiile: „Plop înfrînt", „Merçi Becaud", „Astă seară fără lacrimi" (de Aurel Giroveanu) și „Bibelouri mici de Saxa" de Richard Stein. În repertoriul radiofonic Dorin a înscris pînă acum melodiile „Floarea ce nu moare" de Robert Flavian, „Tu mă poți schimba" și „Atît de aproape" de Aurel Giroveanu, „Un acoperiș" de Florin Bogardo, „Concertul vieții", „Aici" și „Sînt vinovat" de E. Deda, „De ce nu crezi că te iubesc" de Andrei Proșteanu, „Păpușa automată" de Camelia Dăscălescu.

Apariție suavă, de o puritate ilustrată cu prisosință în melodia „Bibelouri de Saxa" a lui Richard Stein, Dorin Anastasiu este prin excelență interpretul ideal al șansonetei românești.

ANGELA SIMILEA, născută în iulie 1946, apare la 18 ani pe scena unei case de cultură din Capitală. În 1968 obține premiul I pe orașul București și premiul III pe țară la cel de-al IX-lea Festival al artiștilor amatori din Republica Socialistă România, iar în luna decembrie a aceluiași an, obține marele premiu al orașului București la Concursul tînărului interpret de muzică ușoară, cu melodia „Așa ești tu" de George Grigoriu. Televiziunea îi prilejuește debutul în cadrul emisiunii „Emoții în premieră", iar la Radio înregistrează melodia „Spune iubite" de George Grigoriu.

Ca și Dorin Anastasiu, Angela Similea este în prezent eleva secției de muzică ușoară a Școlii Populare de Artă din Capitală și a Cursului de perfecționare al C.S.C.A. (clasa prof. Orăscu).

Un glas bine timbrat, o apariție fermecătoare, un stil amintind uneori de Gigliola Cinquetti. Iată în cîteva cuvinte unele caracteristici ale tinerei interprete Angela Similea.

Dintre vedetele „hors-concours" amintim pe RAFAEL. Tînărul interpret care a cucerit în patru ani întreaga lume a muzicii ușoare, posesorul unei voci ample cu un ambitus impresionant, farmecă publicul prin dramatismul și sinceritatea interpretării.

Rafael este unul dintre puținii posesori ai unui glas bun, care reușesc să renunțe la tentația demonstrației vocale, subordonînd vocea unei interpretări cu puternic răsunet emoțional. Deținător al „Discului de Aur", cu melodia „Dor straniu", Rafael a lansat cunoscutele șlagăre: „Vis nestins", „În noapte", „Colombina", „Grădinarul" etc.

MARIE LAFORÊT. A devenit cunoscută publicului nostru ca actriță de cinema alături de Charles Aznavour în filmul „Șoarecele din America". N-a fost de altfel singura ei peliculă; se mai pot cita: „Plein soleil", „Saint-Tropez Blues", „Léviathan", „Les amours célèbres", „A cause d'une femme" și „La Fille aux yeux d'or".

Într-adevăr, scriind despre Marie Laforêt, un cronicar francez afirma printre altele: „S-a spus că Marie Laforêt este mai întîi o privire. Acești ochi sînt într-adevăr dintre aceia pe care nu-i uiți, dar e tot atît de adevărat că o viață de artist nu constă numai din privire".

„Este evident prin urmare, că nu s-ar fi vorbit despre Marie Laforêt, nici despre filmele sau discurile sale, dacă fascinanta ei privire n-ar fi fost însoțită de numeroase și indiscutabile calități artistice.

Pe numele său adevărat Maïté Doumenade, Marie Laforêt, s-a prezentat la un Concurs de comedie, organizat de actorul și regizorul Raymond Rouleau, dînd replica sorei sale care participa la acea competiție. Sorții au căzut însă pe dînsa și René Clément îi oferă rolul principal femenin din filmul „Plein Soleil" avînd ca partener pe Alain Delon.

Farmecul ei străbate nemijlocit rampa, se transmite prin undele „radio" sau „tele" atunci cînd

Marie Laforêt cîntă vechile balade, şansonete sau cîntecele de muzică uşoară contemporană acompaniindu-se uneori la chitară.

Toate capătă în interpretarea ei o personalitate aparte; un cîntec obişnuit pare altul, deşi notele nu s-au schimbat de fel, datorită unei stranii poezii, totuşi, puternic ancorată în realitate.

Succesul de interpretă vocală al Mariei Laforêt a început să apară o dată cu lansarea melodiei „Viens sur la Montagne" care are un puternic conţinut folcloric menţinut în limitele unei melancolii nesfîrşite. Guy Erisman, cronicarul revistei „Musica disques" scria despre această melodie în interpretarea Mariei Laforêt: „Acesta este personajul pe care l-a creat prin propria ei legendă, plin de frumuseţe, fascinant, purtînd în el în mod paradoxal propria lui negaţie. Soarele care îi luminează privirea nu inspiră deloc nici veselie, nici linişte sufletească dar e plin totuşi de poezie amintindu-ne poate de Verlaine".

Printre celelalte creaţii ale Mariei Laforêt se află melodiile intitulate: „Un amour qui s'est éteint", „Les Noces de Campagne", „L'amour qui sera demain" etc.

S-a născut la 13 ianuarie 1938 la Cairo. Urmează Facultatea de drept din Paris din anul 1958 — cursul seral. Ca şi Gilbert Bécaud — care a debutat ca pianist devenind mai apoi compozitor şi interpret — Richard Anthony a început să cînte la saxofon-tenor în diverse formaţii studenţeşti.

Suprapunînd — din proprie iniţiativă, pe un negativ de orchestră — succesul lui Paul Anka *„You are my Destiny"*, este angajat pentru o serie de înregistrări de casa de discuri „Pathé-Marconi". Totuşi primele două discuri trec neobservate, cu excepţia melodiei *„La rue de coeurs perdus"*. *„Nouvelle vague"* — al treia disc îi aduce celebritatea, iar în repertoriul său piesele gen *rock* ocupă un loc aparte. Renunţînd la imitarea lui Johnny Haliday, Richard Antony îşi găseşte propriul său drum, propriul său stil, propria-i personalitate.

Cu un nou repertoriu obţine un mare succes: *„Let's Twist Again"*, *„C'est ma fête"*, *„Écoute dans le vent"* care culminează cu *„J'attends siffler le train"*, cu care obţine *Discul de aur*, în urma celor un milion şi jumătate de exemplare vîndute.

După doi ani de turnee în străinătate (Europa şi cele două Americi, între 1965—1966), Richard Anthony reia seria succeselor cu adaptarea franceză *„Fille sauvage"* după cunoscuta melodie *„Ruby Tuesday"* lansată de formaţia „Rolling Stones".

Alte melodii *„Hello Pussycat"*, *„Lundi, lundi"*, *„Dix ans""*, *„Aranguez, mon amour"*, *„À présent tu peux t'en aller"*, *„Donne-moi une chance"* au rotunjit recent suma discurilor sale la cifra impresionantă de 10.000.000.

Particularităţi ale stilului său? Voce caldă, convingătoare, expresie sinceră, simplă, lipsită de artificii inutile, ritm inepuizabil, iată cîteva caracteristici ale celebrului cîntăreţ francez de muzică uşoară Richard Anthony.

EDMOND DEDA

DISCURI • DISCURI • DISCURI • DISCURI

Discuri Electrecord, seria JAZZ

Problematica jazz-ului şi-a lărgit simţitor sfera de cuprindere, prin afirmarea, în ultimele decenii, a unui *context european al genului.* Mai mult decît sensibilitatea şi mesajul vitalităţii unui popor, jazz-ul a devenit un *limbaj* capabil să accepte şi să includă între limitele sale, elemente de stil şi expresie proprii şi altor sorginte decît cea iniţial-generatoare. Demne a fi luate în consideraţie, realizări ale muzicienilor francezi, polonezi, cehi, austrieci, sovietici, nordici, atestă preocupări angajate şi intenţii valide de a încetăţeni o experienţă preluată în sens constructiv, expansibil, pornindu-se de la date esenţiale. Ne bucură să constatăm că şi în România, arta jazz-ului a evoluat spre definirea unui profil, a unei personalităţi distincte, în contextul european; o serie de exponenţi promovează deja, cu aplomb, virtuţile acestei forme de manifestare muzicală în condiţiile evaluării conştiente a realizărilor şi limitelor fenomenului „jazz", a propriilor disponibilităţi interioare.

Vizînd o mai largă audienţă a contribuţiei româneşti în acest domeniu, Casa de discuri „Electrecord" a iniţiat editarea „SERIEI JAZZ", imprimarea pe disc constituind — după cum este ştiut — cel mai adecvat auxiliu de vehiculare şi de conservare al evidenţelor acestui compartiment artistic.

Unul dintre cei mai de seamă compozitori ai jazz-ului românesc este Richard Oschanitzky. În primul rînd orchestrator, prin vocaţie şi experienţă, Oschanitzky controlează în fiecare moment şi circumscrie viziunii unificatoare, de ansamblu, elementele de

construcție a edificiului muzical. Două dintre primele discuri ale amintitei serii, discuri pe care le semnează în calitatea de șef de formație, orchestrator, instrumentist și compozitor, reprezintă realizări ce rezistă confruntării cu imprimări similare de calitate de peste hotare. Acompaniată de formația Richard Oschanitzky, solista germană Brigitte Petry își evidențiază (în cadrul discului nr. 2) virtuțile vocale și fantezia improvizatorică, vizibil influențate de stilul celebrelor cîntărețe de culoare Ella Fitzegerald și Dakota Staton. Paleta de orchestrator a lui Oschanitzky apare aici pusă în valoare, în deosebi în piesele "Fly me to the moon" (reține atenția dialogul contrapunctat dintre voce și pian, constituit pe modelul imitațiilor secvențate) și "Take five" (preluare, în viziunea orchestrală mai amplă, a cunoscutei creații în măsura de cinci pătrimi a lui Paul Desmond). Cît privește celălalt disc, el urmărește a familiariza pe ascultător cu sonoritatea și universul de trăiri propriu genului BOSSA-NOVA — gen originar din Brazilia — a cărui influență asupra muzicii ușoare și de jazz pare a fi considerabilă. Sînt alăturate pe acest disc cîteva creații reprezentative ale genului, datorate lui Carlos Antonio Jobim și Roberto Menescal, ca și patru izbutite bossa-nova românești: „Lamento" de Constantin Anghelescu; „Lîngă tine" de Alexandru Imre; „Noi doi" și „Un vis" de Richard Oschanitzky. Autor al aranjamentelor tuturor acestor piese, Oschanitzky reușește să afle întotdeauna cea mai potrivită formulă de îmbinare a timbrelor orchestrei; o îndemînare deosebită vădește și în tratarea compartimentului corzilor, instrumente mai puțin utilizate în jazz. Din țesătura armonică și orchestrală transpare atmosfera de lirism reținut, ambianța de tulburătoare intimitate, atît de caracteristică genului brazilian, citat mai sus.

Referindu-ne la concepția pianistică a lui Oschanitzky, să arătăm că ea vizează conturarea unor fraze lungi cu caracter discursiv, de un profil melodic sinuos, supus continuelor schimbări de direcție, ce aduc nota de imprevizibil și inedit a caligrafiei sale sonore. Partitura flautului — instrument nelipsit sonorității bossa-novei tradiționale — este susținută în cazul de față de Titus Munteanu instrumentist ce se remarcă prin acuratețea și căldura tonului.

Urmărind să demonstreze multiplele disponibilități expresive ale unei formații camerale de jazz, să dovedească faptul că jazz-ul viază mai ales în interpretarea micilor grupuri instrumentale, *discul nr. 4* reunește o serie de trio-uri compuse din pian, bass și baterie.

Johnny Răducanu, unul dintre cei mai înzestrați contrabasiști ai noștri de jazz, figurează ca personaj comun tuturor trio-urilor, evoluînd solistic într-o sumă de variațiuni și improvizații pe teme preluate din repertoriul jazzistic curent. Susținut de o tehnică bine studiată și de trăirea efectivă a actului interpretativ Johnny Răducanu împrumută tonului instrumentului său, căldura unei voci umane, penetranță și forță de convingere a timbrului, virtuozitate și suplețe.

În completarea ansamblurilor de trei instrumente mai apar — alături de colegii lor, deja cunoscuți, tînărul pianist Marius Popp și trei bateriști Vasile Ganea, Ion Bohîlțea și Dumitru Mănăilă, instrumentiști pe care aceste înregistrări îi consacră și îi reține pentru memoria muzicii noastre de jazz.

Următorul *disc nr. 5* se impune atenției în primul rînd prin valoarea sa de document: el fixează în timp, momentul memorabil al întîlnirii remarcabilului pianist austriac Friedrich Gulda — oaspete al Festivalului „GEORGE ENESCU" — cu un grup de jazzmeni români; fiind vorba de un „jam-session", actul interpretării colective este susținut în acest caz fără repetiții și preparative, ci deschis tuturor posibilităților de improvizație individuală și comună. Această modalitate de acordare expresă a trăsăturilor temperamentale și stilistice proprii unor interpreți care nu au mai cîntat împreună, reprezintă, fără îndoială, forma de care profesiunea de jazz-man capătă sensul ei cel mai prețios, angajînd în maximă măsură efortul, fantezia și spontaneitatea interpretului.

„Discul nr. 6" — reprezintă rodul colaborării între pianistul italian Guido Manusardi și un grup de instrumentiști români. Cele cinci creații proprii ale pianistului au darul să facă cunoscute auditorilor mai puțin avizați, unele dintre trăsăturile definitorii ale stilului de avangardă, așa numitul „FREE JAZZ" — jazz-ul liber, cel care oferă interpreților maximum de libertate în alegerea datelor evoluției solistice și tinde, totodată, să repună în drepturi unul dintre elementele primordiale ale acestei arte: improvizația colectivă.

Al *7-lea disc* al seriei, ultimul apărut pînă la data elaborării acestor rînduri, este consacrat orchestrei de jazz a Universității din Illinois care a evoluat cu timp în urmă pe scenele noastre. Un veritabil Big-Band, această orchestră — cotată printre cele mai reprezentative azi în Statele Unite — oferă ascultătorului o serie de ipostaze expresive evoluate, ce demonstrează nu numai calitatea excepțională a orchestrațiilor, dar și resursele remarcabile ale instrumentiștilor (dirijați de John Garvey) în concretizarea sonoră a unor deosebite rafinamente de stil.

Prin ținuta și semnificațiile sale „SERIA JAZZ" de discuri Electrorecord se remarcă și se recomandă atît ca valoare în sine, cît și ca obiect de colecție; mai mult, ca constituie un prețios auxiliar de cunoaștere și promovare peste hotare a unor realizări de netăgăduit ale jazz-ului românesc.

FLORIAN LUNGU

Constantin Brăiloiu Opere vol. II

Aşadar necesitatea, pretutindeni resimţită pentru opera muzicologică a lui Constantin Brăiloiu, îşi află răspunsul binevenit şi la timp: opera lui completă, în două limbi, apare acum consecvent, volum cu volum. E drept, însă, într-un ritm cam lent, judecînd după intervalul de timp dintre întîiul şi al doilea volum. Firește, pentru noi este o mîndrie faptul că ecourile în etnomuzicologie sînt vii; dar avem şi obligaţia unei griji mai mari, pentru anumite condiţii ale apariţiei.

Răspunzînd la unele observaţii cu privire la întîiul volum, prefaţa la cel de al doilea este mai la obiect, criteriul de grupare al studiilor pe probleme sugerînd şi implicînd, chiar, acest lucru.

Volumul cuprinde lucrări de primă importanţă: *Folclor muzical; Muzicologie şi Etnomuzicologie azi; Etnomuzicologia. II. Studiu intern; Viaţa anterioară; Reflexiuni asupra creaţiei muzicale colective; Lărgirea sensibilităţii muzicale faţă de muzicile folclorice şi atra-occidentale.*

Este vorba deci tocmai de acele studii care constituie o contribuţie hotărîtoare a savantului român la închegarea şi delimitarea etnomuzicologiei, la clarificarea problemelor ei de bază — metoda şi mai ales obiectul definit pentru prima dată ferm, ca fiind „creaţia colectivă".

Prefaţa profesoarei Emilia Comişel conduce de data aceasta cu mînă sigură, pe un fir conducător unic, pe cei ce studiază cartea, prin meandrele atît de dese ale dezvoltării, autodefinirii şi afirmării definitive a ştiinţei creaţiei muzicale populare. Cum importanţa acestor lucrări depăşeşte cu mult obiectul lor propriu zis, acesta avînd legături nemijlocite cu problemele gîndirii muzicale în general — de la limbaj pînă la teoria frumosului muzical — cu „însuş sîngele vieţii muzicii" cum spune chiar Brăiloiu, aprecierea cu care începe prefaţa nu este de loc exagerată: „În adevăr, în literatura de specialitate nu cunoaştem nici o lucrare atît de amplă şi completă, consacrată teoriei generale a etnomuzicologiei..." Se trece la cîteva necesare aprecieri în legătură cu metoda de cercetare — „experimentală" prin definiţie — şi cu finalitatea cercetărilor — „esenţial umanistă" — apoi la cîteva argumente din autoritate: Ernest Ansermet, Samuel Baud Bauvy, Bartók, Lajos Vargjas, Benjamin Suchoff, Jacques Chailley ş.a. Comentarea propriu-zisă a celor şase studii cuprinse în volum are, în mod vizibil, un voit caracter didactic, cu scopul de a introduce pe cititor în problematica, în esenţa gîndirii savantului. Totuşi, aşa cum se va vedea mai jos, din acest punct de vedere sînt necesare, credem, anumite completări, mai ales cu privire la valoarea şi importanţa covîrşitoare a ideilor sale pentru gîndirea de azi în estetică, pentru drumul creaţiei muzicale însăşi.

Cum se ştie, Brăiloiu nu are nicăieri o expunere sistematică, completă, a problemelor etnomuzicologiei. Studiul *Folclor muzical*, care este într-adevăr o asemenea expunere, a apărut întîia oară în 1948, iar lucrări ulterioare amplifică mult faptele, cunoştinţele şi demonstraţia teoriei sale generale a procesului creaţiei populare. Acest mod de descoperire ştiinţifică, în etape succesive, este posibil în sfera unor anumite discipline, mai ales cînd cercetătorul este, ca Brăiloiu, nu numai un riguros om de ştiinţă ci şi un intuitiv, un vizionar. Tocmai de aceea, o dată cu lumina puternică aruncată asupra fenomenelor creaţiei populare, el ne-a lăsat, fără intenţie, şi această pilduitoare imagine a muncii sale de savant, imagine a înălţării treaptă cu treaptă spre tăriile unei ştiinţe din cele mai complexe, care nici nu era încă definită, şi avînd ca pregătire doar o instrucţie muzicală; instrucţie aleasă, desigur, dar foarte departe de etnomuzicologie. Boeria sa de viţă nu l-a împiedicat să vadă departe şi, prin ştiinţă, să ne devanseze pe mulţi dintre noi în sfera limpede a patriotismului şi a internaţionalismului în ştiinţă. Prefeţele primelor două volume ale operelor au subliniat aceste idei şi valoarea lor. Credem însă că aci se mai poate vorbi.

Închegînd şi amplificînd în mai multe etape teoria creaţiei colective a poporului, fiecare din studiile sale aruncă lumini înainte, spre trepte următoare ale cunoaşterii procesului respectiv. O situaţie paradoxală din acest punct de vedere pare să fie cunoscutul studiu „Viaţa muzicală a unui sat..." Cercetarea, materialul de fapte folclorice, statisticile etc. sînt din perioada interbelică a cercetărilor sociologice conduse de Dimitrie Gusti (satul Drăguş). Dar demonstrarea, pe bază de metodă sociologică riguroasă a unor aspecte ale teoriei creaţiei colective, este ulterioară, constituie obiectul acestei ultime lucrări, de sociologie muzicală.

Prin demonstrandum-ul ei lucrarea este deci un ultim stadiu, cel mai interesant, al gîndirii savantului, şi căruia i-ar fi urmat, desigur, altele. Amintim, de asemenea, că aici, în acest studiu, sînt şi prea interesantele fapte relatate de Brăiloiu în „Muzicologie şi etnomuzicologie azi", cu privire la un moment revelator al procesului creaţiei colective, surprins de el: legătura, cel mai adesea insezisabilă, dintre elementul istoric, al faptelor reale şi, cel atemporal, al mitului, căruia acestea i-au dat naştere. Este încă un motiv pentru care credem că „Viaţa muzicală a unui sat..." şi-ar fi avut locul în volumul al doilea al operelor.

Rezultatele cercetărilor lui Brăiloiu reprezintă un punct de vedere foarte înaintat, net progresist, în ştiinţă. Umanistica contemporană, antropologia filozofică au, în opera lui, multe fapte şi idei cu care acestea îşi vor clădi teoriile lor noi, mai dinamice. Căci demonstrarea convingătoare a acestei magnifice idei, a primordialităţii culturii muzicale orale, a rolului ei de izvor permanent al muzicii savante şi a universalităţii elementelor ei de bază, morfologice şi semantico-muzicale, dovedesc nu numai existenţa legităţilor fundamentale ale artei muzicii în întregul ei, ci şi unitatea spirituală originară a omenirii.

Trebuie să notăm că în această teorie generală a folclorului există la Brăiloiu, adesea, prea ascuţite opoziţii, nedialectice, mai ales între esenţa muzicii savante şi aceea a muzicii populare. Desigur, în dezvoltarea mai departe a teoriei — dacă ar mai fi avut loc — aceste aspecte şi-ar fi găsit o înţelegere mai împlinită. Şi să nu uităm că manuscrise multe, la Paris, îşi mai aşteaptă cercetarea. Dar şi aşa cum o avem acum, după dispariţia prematură a savantului, teoria

creației colective constituie o contribuție hotărîtoare la dezvoltarea etnomuzicologiei și a muzicologiei noastre în întregul ei. Înțelegem aci, în primul rînd, problemele teoretice și practice cele mai actuale ale vieții folclorului și ale creației compozitorilor. Și, ca sursă, ne slujim de articolul „Lărgirea sensibilității muzicale față de muzica folclorică și cea extra-occidentală" (Conferință la Radio, 1954), pe care Emilia Comișel a avut buna idee să-l introducă în acest volum, fără însă să se oprească îndeajuns asupra marii lui importanțe pentru problemele de azi ale muzicii.

Articolul demonstrează în primul rînd că procesul general al cunoașterii științifice a muzicii populare și din afara Occidentului precum și însuși procesul „uzurii" și „oboselii" muzicii Europene occidentale, au dus în mod treptat la o cedare a gustului acesteia din urmă, la o lărgire a sensibilității față de primele, prin încorporarea unor „calități ritmice și melodice abstracte" ale acestora. Și, Brăiloiu exemplifică prin Debussy: „Să ne gîndim la maniera sa personală, alcătuită dintr-un mare număr de componenți eterogeni, pe care personalitatea sa i-a sintetizat și care au fost absorbiți aci, despersonalizați, dizolvați, abia discernabili..." (Se știe, totodată, cît de națională franceză este această muzică născută tocmai fără nici o preconcepție naționalistă). Schițînd apoi o psihologie a procesului „obișnuirii" compozitorului și publicului cu aceste „calități" muzicale noi, Brăiloiu pune problema esențială dacă acest fapt, pozitiv pentru muzica europeană occidentală, nu înseamnă și o „criză", un „naufragiu" al ei. „Încă o dată, faptele răspund" și *da* și *nu* — spune Brăiloiu. Și continuăm cu alte cîteva premise de la care pleacă el spre a discerne probabil într-un stadiu următor — care însă n-a mai fost — al cercetărilor sale, soarta *stilului* muzicii europene. Este, cum se vede, a doua mare problemă ce și-o pune el în legătură cu creația colectivă ca sursă permanentă a creației savante. — „...Gustul individual rămîne arbitrul nostru suprem în orice problemă de artă: de aici fracționarea vecină cu pulverizarea lumii artistice prezente". Apoi: deși noi am înțeles și am învățat mult din muzica populară și exotică, totuși „Scapă înțelegerii noastre puternica coeziune spirituală a societăților pe care le exprimă acestea". În aceste societăți gusturile sînt, contrar alor noastre, unanime iar cauza este faptul că „pe deasupra capriciilor individuale, domnește înalta funcție cu care este învestită acolo muzica și de care noi am despuiat-o pentru totdeauna. Și sfîrșește: „Dar aici — bineînțeles — începe o altă poveste". Ce o fi vrînd să însemneze această „altă poveste"!?

După premisele și problematicile abia creionate în articolul de mai sus, și după felul său de lucru, de a-și dezvolta prin etape demonstrarea unor idei, este clar că Brăiloiu ar fi dus mai departe, pînă la ultimele consecințe, teoria sa a primordialității creației colective și a rolului acesteia ca sursă a muzicilor savante (scrise sau nescrise) în toate stadiile istorice ale dezvoltării lor. Ceea ce însemnează că ar fi încercat să răspundă, de data aceasta mai clar, prin *da* sau *nu* (nu prin „și *da* și *nu*", cum a făcut, provizoriu probabil, în articolul citat) la problemele puse, sau implicate în cele puse: drumul și stilul de azi al muzicii savante europene; rolul folclorului azi în această muzică; sinteza național-universal; folclorul azi în viața muzicală; fenomenul de azi al muzicii ușoare și rolul ei în stilul muzicii contemporane noi; abstracționism în muzica de azi ș.a. (Cronicile și, mai ales, manuscrisele sale sînt pline de idei asupra muzicii contemporane noi. Deci este clar că el se îndrepta spre această sferă de preocupări). Cu metoda riguroasă și suplă, cu ascuțimea gîndirii și forța intuiției, Brăiloiu ar fi adus curînd, în mod sigur, lumini puternice în aceste probleme. Popularizarea și studierea mai asiduă de către compozitori și muzicologi a operei marelui patriot român și spirit universalist ne vor conduce mai departe, pe drumul deschis de el, spre luminarea, arzător de necesară azi, a acestor probleme. În acest scop este, credem, necesar ca materialul de la Paris — cronici, manuscrise ș.a. — să intre cît mai curînd în biblioteca Uniunii Compozitorilor.

NICOLAE PAROCESCU

Cercetări pedagogice muzicale la Cluj

În iunie, anul trecut s-a desfășurat la conservatorul din Cluj un simpozion pe tema *Educația muzicală în etapa de prenotație.* În toamnă ne-a fost trimis volumul cu multiplicările celor șaisprezece referate și comunicări. În cadrul anului său jubiliar, conservatorul clujan completează astfel, cum nu se poate mai convingător, imaginea hărniciei negălăgioase a întregii sale munci cu bogata sa activitate în domeniul cercetărilor muzicologice. Dacă ne gîndim numai la prestigioasele „Lucrări de muzicologie", pe care de patru ani le primim cu regularitate, este deajuns să ne facem o idee a nivelului înalt și al rezultatelor obținute în acest domeniu.

Simpozionul clujenilor nu a fost (ca adeseori!) doar o importantă temă generală propusă spre a fi discutată „în general", în vederea unor ipotetice cercetări viitoare, ci a avut ca obiect darea de seamă asupra rezultatelor unor experimente desfășurate sistematic, într-un șir suficient de ani școlari, de către cadre didactice de specialitate, universitare, școlare și preșcolare, într-o sferă restrînsă a pedagogiei muzicale, bine delimitată, aceea a începutului: *cînd și cum începem educația muzicală a copilului.* Este faza cea mai importantă, hotărîtoare, și totodată cu mult cea mai dificilă, întrucît nu există pînă azi undeva în acest domeniu, un clar și larg acceptat principiu de metodă a predării, nu există rezultate practice absolut concludente. Însușirea conștientă, pe bază de scris-citit muzical, a limbajului muzicii este încă și azi o problemă nerezolvată mulțumitor. Sîntem în situația în care numai cunoașterea diferitelor experiențe de aiurea și numai munca proprie de cercetare ne pot duce la descoperirea unei metode cu baze științifice clare, de eficiență indiscutabilă. Sub impulsul unor cunoscători și pasionați ai problemei — amintim în primul rînd pe Liviu Comes și Aurel Ivășcanu — și într-o atmosferă de exemplară colaborare, au fost realizate experimentele despre care dau seama referatele și comunicările simpozionului.

Referatul despre *Importanța educației muzicale în etapa de prenotație,*

de Aurel Ivăşcanu, aduce un scurt istoric al educaţiei în această etapă — metodă şi repertoriu; curente şi preocupări actuale; imperativul unei metode ştiinţific fundamentată şi al unei creaţii pentru copii; direcţii şi metode de cercetare; obiective; problema *cercetătorului* însuşi; problema unui manual pentru clasa I.

În *Unele aspecte psihologice ale educaţiei muzicale în faza de prenotaţie*, de Rodica Ciurea, se dă, în esenţă, „o schiţă a procesului prin care muzica este asimilată de copil", teoria posibilităţii educaţiei muzicale timpurii, în primele etape ale dezvoltării copilului; rolul şi locul acestei educaţii la copiii preşcolari, premizele ei psihologice; procesul unitar al evoluţiei copilului din punct de vedere muzical; mijloace intuitive, trecerea treptată la conştientizarea fenomenului muzical.

Pregătirea metodică a educatoarelor în spiritul particularităţilor educaţiei muzicale a preşcolarilor, de Oltea Berariu, conţine: o parte teoretică — obiectivele educaţiei estetice la copii mici; particularităţile perceperii şi interpretării cîntecelor, sarcinile şi conţinutul educaţiei muzicale la cele 3 grupe preşcolare — şi o parte practică: condiţia educatoarei; scopul, conţinutul şi metoda educaţiei muzicale, repertoriul în liceele pedagogice; propuneri.

Repertoriul de cîntece în educaţia muzicală a preşcolarilor, de Traian Mîrza şi Iuliu Silaghi, pleacă de la principiul valorii şi accesibilităţii repertoriului, oprindu-se în special asupra particularităţilor structurale ale folclorului copiilor: versificaţie şi ritm, ritmică, melodie, accentul cuvîntului cîntat, tempo; pe această bază se face o analiză critică amănunţită a repertoriului preşcolar oficial.

Unele probleme ale dezvoltării simţului melodic în etapa preşcolară şi la cls. I de Olga Suceava — Prima parte este un studiu rezumativ de psihologie a elementelor melodice; capacităţi de percepere; trecere de la treapta natural-intuitivă la cea conştientă; stadii de dezvoltare; senzaţie, percepţie, reprezentare auditiv-muzicală; exerciţii posibile. A doua parte: caracterul de joc şi dezvoltarea simţului melodic în stadiile preşcolarităţii; „problema vulnerabilă a asociaţiilor"; problema repertoriului pe etape, plecînd de la structuri pentatonice şi ajungînd la „sinteza globală a gamei Do"; o clasificare a tipurilor de cîntece (criteriul principal fiind progresivitatea); semiografie prenotaţională; exerciţii posibile, etc.

Educaţia simţului ritmic la grădiniţa de muzică de Marcela Selmeczy: Simţul ritmic e instinct, deci atavic; simţul ritmic muzical însă, cere o educare. Natura sa motrică implică primordialitatea jocului muzical în educaţie; varietatea imensă a acestor jocuri. Întregul intelect, vorbirea, creaţia, îndemînarea de a folosi percuţia şi instrumente muzicale-jucării sînt activizate în jocul muzical.

Dezvoltarea simţului polifonic în etapa de prenotaţie de Lenke Terenyi şi Ed. Terenyi — Se dovedeşte, teoretic (lucrările lui L. Comes ş.a.) şi practic, posibilitatea şi necesitatea folosirii polifoniei pentru o dezvoltare mai rapidă, mai eficientă şi mai plăcută copiilor, a însuşirii conştiente a limbajului muzicii prin notaţie. Autorii propun amplificarea cu polifonie ritmică şi timbrală, dînd exemple de procedee simple, populare.

Jocul muzical cu cîntec, de Aurel Ivăşcanu, — defineşte noţiunea prin componentele joc, cîntec, mişcare; scurtă privire toretică asupra rolului jocului muzical la copii; valorile lui spirituale în folclorul românesc al copiilor; privire critică asupra repertoriului — anexă la programa analitică; exemple de jocuri care îmbină armonios elementul instructiv cu cel distractiv, prezentate în forma unor schiţe de lecţii cu scopuri bine delimitate şi urmate de precizări interesante în legătură cu metoda.

Procedee de cultivare a vocii la preşcolari, de Magdalena Bindea — Perioada preşcolară este definită „imitativă" din punct de vedere al intonaţiei vocale; se descrie specificul celor trei etape ale educaţiei ei, conţinutul artistic şi metoda, începînd cu fonaţia şi respiraţia corectă, trecînd prin procedee şi exerciţii de cultură vocală, prin intonaţia justă a intervalelor în structuri pentatonice şi ajungînd la diferenţieri de nuanţe şi la lărgirea diapazonului vocii. Se demonstrează că etapa preşcolară are eficacitatea receptivă maximă în cultivarea vocii.

Importanţa mijloacelor audio-vizuale în educaţia muzicală preşcolară şi şcolară, de Gabriela Guttmann — Audiovizualul tradiţional şi cel contemporan, ca element *nou* de participare *activă* şi de *interes;* metoda şi condiţiile audiţiei muzicale; conţinut artistic şi material didactic, corespunzător vîrstei; despre discurile editate special pentru educaţia muzicală începătoare; rolul magnetofonului, al radio-ului şi televiziunii; rolul profesorului.

Propuneri privind educaţia muzicală la cls. I de Ana Popa — Se formulează sugestii în legătură cu programa analitică, completînd-o şi dezvoltînd-o pe baza experienţei celor ce participă la simpozion şi cu variante proprii interesante.

Contribuţii la metodica predării muzicii în etapa de prenotaţie, de Magdalena Ursu — are ca obiect precis găsirea „unui suport de notaţie" a înălţimii şi duratei, într-o variantă proprie, a bulinelor colorate, aplicate sau desenate.

Sistemul de educaţie muzicală Kodaly, prezentat de Ileana Szenik.

Sistemul de educaţie muzicală Carl Orff prezentat de Ligia Zoicaş.

Aspecte metodice în etapa pronotaţiei la copii şcolari de 6 ani de V. Nicolescu (Bucureşti).

Cuvîntul prof. univ. A. Trifu (Bucureşti).

Simpozionul ne pune în faţa unei mari şi valoroase experienţe cîştigate în sfera unei metode unice de predare în etapa de prenotaţie — metoda semnelor înlocuitoare ale notaţiei. Concluденţa ar apărea însă clar numai în cazul comparaţiei cu alte metode, de la noi şi din alte ţări; dar, desigur, de acelaşi prestigiu. În orice caz, contribuţia Clujului va fi hotărîtoare. Ea va suscita, credem, o serie de idei şi acţiuni mai hotărîte.

N. P.

Formele muzicale de Dumitru Bughici

În configuraţia artei muzicale contemporane, aspectele diverse pe care le relevă evoluţia artei sunetelor implică o necesară „profesionalizare" pentru receptarea fenomenului creator, înţelegerea cît mai largă a semnificaţiilor lui. Nu este vorba doar de pregătirea compozitorului care de-abia îşi începe drumul în artă, căci în acest caz, pătrunderea tainelor — aşa zisele „taine" ale muzicii — este de la

sine înțeles o condiție primară a activității sale. Desigur, totuși un prim contact teoretic precede și aici aplicarea practică a principiilor de bază, legi de constituire artistică a sunetelor. Problema informării profesioniste este însă în primul rînd îndreptată spre interpretul, care recreează opera de artă, cercetătorul care dorește să-și apropie esența ideii muzicale și, cu nuanțate rezultate, spre amatorul, în devenire meloman. Nu este puțin și nici ușor pentru un muzician, să conceapă acea lucrare teoretică, privind formele muzicale, care să răspundă unei atît de variate destinații, fără a face concesii accesibilității, literaturii de popularizare, fără a fi însă, pe de altă parte, izolat de masa cititorilor printr-un inaccesibil zid al noțiunilor abstracte. Dumitru Bughici reușește acest lucru în recenta sa carte despre „Formele muzicale", rezultat al unei îndelungi preocupări didactice și componistice. Pentru a cuprinde pe de-a-ntregul importanța cărții semnate de el, trebuie să amintim dubla cale urmată de autor. Există astfel, la baza concluziilor expuse, o perioadă de peste un deceniu, în care Dumitru Bughici a tratat subiectul formelor, în cursurile sale la Conservator, încercînd să găsească acea cale de explicare firească a logicii muzicale, stabilind o serie de criterii care, în alte domenii, răspund teoriei structurilor specifice, fie literare, poetice sau plastice. Dar, paralel cu aceasta, se adaugă munca de elaborare a respectivelor principii, în forma adresării publice, prin intermediul tiparului. Acum mai mulți ani, autorul semna, împreună cu Diamandi Gheciu, un prim volum, în care problemele erau enunțate sumar, asemenea unui desfășurător tematic. Mai tîrziu, procesul de elaborare a acestei tematici, a angrenat scrierea unei ample lucrări, vizînd o detaliere a fiecărui capitol reluînd elementele expuse, de astă dată privite prin filtrul experienței personale, dar consolidate de o vastă consultare a bibliografiei de specialitate. Rezultatul acestei munci se înfățișează cititorului prin apariția primelor două volume privind formele muzicale, care deși au fost tipărite în ordine independentă, față de concepția de ansamblu, pot fi astăzi considerate ca primele în cadrul ciclului respectiv. Astfel, volumul editat acum — Formele muzicale — precede volumul tipărit în 1965, Suita și sonata, despre care, la timpul respectiv s-au făcut analizele constatative în diferite recenzii.

Compus din cinci mari capitole, tratatul despre formele muzicale pornește de la descrierea structurilor elementare ale limbajului sonor. Așa numitul „ABC al formelor muzicale" caută să descrie, pe rînd, care sînt elementele constitutive ale creației sonore, pregătind instrumentariul noțiunilor pe care le va folosi pe parcursul studiului. Melodia, polifonia, apoi armonia, omofonia sînt explicate, ca o primă introducere în problematica „ideii muzicale" (detaliată în cezură, pasaj, temă, motiv, frază, perioadă). Ne atrage atenția, includerea în aceste preliminarii a unei probleme ce ține de interpretarea conținutului muzical, ca reflex al formei — Factura muzicală („unitatea perfectă a unor mijloace de expresie, prezente într-o lucrare amplă sau în unele fragmente, fiecare dintre aceste elemente contribuind prin specificul său la realizarea complexului care determină profilul ideii muzicale." (pag. 32). De asemenea, trebuie remarcat faptul că, de la început, autorul precizează dublul aspect al discuției despre formă, pentru a se evita interpretări limitate, simpliste sau chiar, eronate. Astfel, el notează clara delimitare a domeniului, conceput ca o sinteză între elementele de structură și cele de gen, reprezentînd suma mijloacelor de expresie și determinarea facturii. Deși se află la preliminariile volumului său — care trebuie considerat ca primul dintr-un ciclu — Dumitru Bughici deschide o discuție de largă desfășurare, privind atitudinea esteticianului, analistului și compozitorului, în fața producției artistice a secolelor trecute, mai bine zis, în fața Tradiției. Nu în negarea experiențelor anterioare, ci în interpretarea lor, nu în libertatea anarhică, ci în cuprinderea semnificației conceptului de formă ca stimul al ideii, vede autorul poziția justă a cercetărilor sale, rostul lor, în momentul actual. Dacă cu ani în urmă, cînd se scriau primele tratate despre forme, o asemenea sarcină avea mai de grabă profilul recapitulării unor probleme, contemporaneitatea pune sub semnul întrebării orice afirmație ce se oprește la constatare. O vastă bibliografie, îmbogățită în ultimii ani de nume ca Helmuth Degen, L. Maazel, Iannis Xenakis (citați de autor), ne dă măsura dificultăților contemporane, în domeniul atît de precis și totuși labil al formei muzicale. Dumitru Bughici adaugă acestei bibliografii, o lucrare cu pronunțat caracter actual, nu numai prin considerațiile teoretice, ci și prin trimiterile exemplelor muzicale. Liedul — formă și gen —, Rondoul — cu diferitele sale înfățișări de-a lungul istoriei —, Variațiunea — ca structură și procedeu componistic evolutiv —, și în sfîrșit Fuga, sînt pe larg tratate din perspectiva cunoașterii celor mai reprezentative creații, tradiționale și contemporane. Desigur, despre aceste elemente s-a scris și se va mai scrie, pretutindeni. Autorul știe acest lucru, dar deosebește prin nuanțe, caracterul literaturii muzicologice, dîndu-i un aspect particular. Este vorba de modul în care la baza argumentației sale muzicale, stau deseori exemple extrase din muzica românească, situînd creația națională la nivelul sintezei cu universalul. Nu se face acest lucru în mod forțat, ci cu precauție, pentru a nu intra în detalii „regionale". Pentru interpretul sau melomanul care va citi cartea, fondul literaturii muzicale românești, citat cu discernămînt și argumentație cauzală, oferă certitudinea nivelului componistic contemporan, în coordonatele generale ale epocii. Este poate cea mai de preț contribuție a autorului, care devine prin asemenea concluzii un cercetător al esteticii muzicale, un analist al datelor care pot caracteriza ansamblul unei culturi. Subliniind acest aspect nu am vrea să se creadă că ceea ce face parte din teritoriul expunerilor pur teoretice, se oprește la consemnări epigonice. Tocmai în interpretare și dezbatere, Dumitru Bughici depășește limitele unui tratat despre forme, „în versiune românească", invitînd la meditație și efectivă reflecție, pe fiecare muzician. Se simte în cartea sa, prezent, spiritul artistului care caută esența filozofică, concretizarea ei în fenomenul creator viu, permanent activ. Ceea ce ne oferă volumul său este rezultatul frămîntărilor ce aparțin în egală măsură compozitorului, teoreticianului și melomanului.

GRIGORE CONSTANTINESCU

■ Formație muzicală a Conservatorului Ciprian Porumbescu din București, corala MADRIGAL și-a cîștigat un prestigiu deosebit prin activitatea asiduă din țară ca și prin turneele în străinătate care s-au bucurat de o bună primire. Anul 1969 a însemnat pentru formația Madrigal un neîntrerupt turneu de concerte peste hotare. Ieșirea peste ocean cu prilejul celor 26 de concerte susținute în America timp de 6 săptămîni a fost cea de a șaptea pe anul în curs. Au precedat-o turnee în Uniunea Sovietică, Franța, Republica Socialistă Cehoslovacia, R.P.F. Iugoslavia, Austria, Olanda. Între 2 octombrie și 18 noiembrie au fost susținute 26 de concerte în centrele importante din S.U.A. : New-York, Washington, Johnstown, Syracuse, Detroit, Ann Arbor, Louisville, Milwaukee, Madison, Ames Iowa, Kansas City, Oklahoma, Dallas, Portland Oregon, San Francisco, Los Angeles etc. Artiștii români duceau peste ocean pentru prima oară mesajul unei interpretări cu totul originale, evocatoare a muzicii vechi și contemporane românești sau a unor binecunoscute piese preclasice. Este aproape imposibil de redat ecoul acestui mesaj primit cu un entuziasm indescriptibil. Aceasta este impresia ce se degajă din lectura presei de specialitate americane. Elogiile la adresa Madrigalului s-au adresat nu numai conducătorului acestei formații muzicale unice în felul ei — Marin Constantin — dar și fiecărui interpret în parte.

Citim astfel în PEOPLE din 23 octombrie 1969 : „În această lume nu există nici un instrument mai frumos, mai expresiv, mai convingător decît vocea umană. Cîntecele corului Madrigal au ilustrat pe deplin această afirmație cu o performanță artistică excelentă. O muzică frumos elaborată și colorată prin costumație s-a bucurat de ovații din partea publicului. Conducătorul Marin Constantin selectează vocile acestui Madrigal astfel ca ele să vibreze în mod omogen și să creeze un stil distinctiv și o muzică plăcută". În același timp THE SACRAMENTO BEE sub semnătura lui William Glackin afirmă : „Pot spune, că a fost unul dintre cele mai strălucite și puțin obișnuite concerte ale acestui sezon, care s-a bucurat de ropote de aplauze".

„Corala română bucureșteană este o formație perfectă din punct de vedere tehnic, expresiv, al experienței și a spiritului, susceptibil de a reda frumusețile lumii înconjurătoare" (THE SAN DIEGO UNION din 17 noiembrie 1969).

„Tehnica vocală a interpreților, stăpînită cu meticulozitate de dirijorul Marin Constantin, este imaculată, iar armonia vocilor, remarcabilă", consemnează plin de entuziasm EVENING TRIBUNE, sub titlul „Corul românesc expresie a unei performanțe emoționante."

Repertoriul a cuprins piese de Palestrina, Lasso, Vittoria, Pierre Serton, Widmann, Morley, iar dintre lucrările compozitorilor români au stîrnit interesul cele semnate de Gh. Cucu, C. Arvinte, G. Danga, M. Bîrcă, Myriam Marbe. „Lucrarea lui Myriam Marbe este de o muzicalitate modernă și apare ca o lucrare de maturitate a cărei inspirație conține trăsături emoționale deosebite", spicuim din ziarul THE SAN DIEGO UNION considerații privind compoziția „Ritual pentru setea pămîntului". THE SACRAMENTO BEE din 10 noiembrie 1969

constată în aceeași ordine de idei „Programul a constat din piese vechi și moderne, toate executate cu o mare exactitate artistică și cu mult discernămînt. O parte deosebită a acestui excelent program a constituit-o „Ritual pentru setea pămîntului" al D-nei Marbe."

■ Numele mezzosopranei VIORICA CORTEZ GUGUIANU a devenit an de an reprezentativ pentru arta interpreților noștri lirici, pentru școala românească de canto. Cel de al patrulea Festival George Enescu, Concursurile internaționale de la Toulouse și Herzogenbosch, ca și rolurile interpretate în spectacole de prestigiu pe scene din țară sau de peste hotare, consemnau calitățile deosebite ale interpretei.

Personalitate interesantă, cîntăreața își certifică prezența nu numai în domeniul operei, ci și în domeniul de pretenție ca ținută stilistică al muzicii de cameră și concertului simfonic. După turnee întreprinse în Franța, Olanda, Irlanda, artista are prilejul unei noi și interesante experiențe — contactul cu publicul englez ; astfel apare pentru prima oară pe scena Royal Opera House-Covent Garden o cîntăreață română, interpretînd rolul titular din opera *Carmen* de Bizet. Din primul moment bine primită de presă — „în rolul titular tînăra româncă Viorica Cortez are din plin, în favoarea ei, frumusețe, distincție, grație și o voce timbrată deosebit de mobilă" (The Times) ; realizează rolul cu o seducătoare perfecțiune, într-adevăr o adevărată Carmen" (Evening Standard) — ca și de public, Viorica Cortez Guguianu are prilejul unei noi evoluții pe scena engleză între 15 octombrie și 4 noiembrie 1969, susținînd șase spectacole cu opera *Carmen* „...are vocea caldă, plină, apropiată rolului Carmen și mult farmec personal..." (Opera — London 1969).

Tot cu opera *Carmen* a dat două spectacole la Rouen, în cursul lunii octombrie.

La Barcelona pe scena teatrului Liceo, a interpretat dificila partitură a operei *Favorita* de Donizetti, impunîndu-se atenției publicului. Pentru anul 1970 este pro-

gramată cu opera *Carmen*, pe scena Teatrului Verdi din Trieste și pe scena Teatrului San Carlo din Napoli cu opera *Norma*.

■ Timp de trei luni, începînd cu noiembrie 1969, muzicologul Octavian Lazăr Cosma, Lector la Catedra de Istoria muzicii, a Conservatorului „Ciprian Porumbescu", a întreprins o călătorie de informare artistică în Statele Unite ale Americii. Cu prilejul contactelor științifice, cuprinse în cadrul acestei vizite, muzicologul român, a fost admis, ținîndu-se cont de contribuțiile sale în domeniul istoriei culturii muzicale, membru al Societății americane de muzicologie (American Musicological Society).

■ După turneele întreprinse în Ungaria și Cehoslovacia, pianista Liana Șerbescu a dat o serie de concerte în Franța în luna noiembrie 1969, la Valanciennes. Comentînd recitalul prezentat, care s-a bucurat de o bună primire, ziarul NORD-MATIN (11 nov.) consemnează : „sensibilă nuanțelor, Liana Șerbescu caută mai mult finețea interpretării decît efectul în sine, își dezvăluie tot talentul său în *Studiile pentru pian* de Debussy, care au găsit în ea un tălmăcitor de mare valoare. Îndelung ovaționată de public, tînăra româncă a fost chemată din nou oferind ca supliment un alt *Studiu* de Debussy și *Pizzicato* de Mendelssohn." Subliniind disponibilitățile manierei sale instrumentale, cronicarul observă, ca o trăsătură distinctivă „o anumită gimnastică ce permite pianistei să redea cu maxime rezultate stilul personal de interpretare".

■ În anul 1969, Marele premiu al Concursului internațional de muzică „Regina Elisabeta" de la Bruxelles a fost acordat din nou unui compozitor român. După Premiul obținut, în ediția trecută de Wilhelm Berger, compozitorul Nicolae Beloiu a primit distincția maximă, pentru lucrarea sa, prezentată nu de mult și publicului bucureștean — *Simfonia în două mișcări*. Această meritorie reușită vine să confirme încă o dată valoarea unei serii de lucrări ale lui Nicolae Beloiu, dintre care amintim *Scherzo pentru trio de coarde*, — lucrare distinsă cu Premiul Uniunii compozitorilor —, *Divertisment pentru două viole, Concert de cameră pentru două viori și violă*. Importanța distincției obținute la Concursul de la Bruxelles este cu atît mai mare, cu cît ea se înscrie pe traiectoria unei semnificative afirmări a muzicii românești în contextul vieții muzicale contemporane.

■ Tradiționalul „Concurs internațional pentru cvartete de coarde" de la Liège — concurs inițiat în 1951, sub conducerea generală a lui Louis Poulet — s-a desfășurat anul trecut între 3 și 11 octombrie, reunind o mare participare de formații, printre care s-au prezentat și muzicieni români — Cvartetul de coarde al Filarmonicii din Cluj. Dintre prestigioasele personalități care au făcut parte din juriul, extrem de pretențios asupra selecției interpretative, menționăm pe Prof. Toni Aubin, de la Conservatorul din Paris, Prof. René Defosez, de la Conservatorul din Bruxelles, violonistul Herman Silberman, din Boston, Prof. D. Țîganov de la Conservatorul din Moscova, Giorgio Ferrari, Sylvain Vouillemin, Alfred Loewenguth, Marcel Quinet și compozitorul român Wilhelm Berger. Atît programul impus — lucrări de Haydn, Beethoven, Brahms, Berger — cît și lucrările la alegere — cvartete de Mozart, W. Walton, Ionel Perlea — au fost executate în fața unui public deosebit de exigent, care a urmărit împreună cu juriul evoluția interpreților. Premiile trei premii au fost decernate formațiilor din Uniunea Sovietică, R.D. Germană, Anglia. Premiul IV a adus Cvartetului Filarmonicii din Cluj — Ștefan Ruha, vioară I, Vasile Horvath, vioara II, Vasile Fülop, violă și Iacob Dula, violoncel — o binemeritată recunoaștere a calității muncii sale artistice, în domeniul interpretării muzicii clasice și contemporane.

■ În ultimele luni ale anului trecut (septembrie—decembrie) Teatrul de stat de Operetă din București a întreprins cel mai amplu turneu al activității sale artistice prezente. De-a lungul a aproape trei luni, în 77 de zile, Teatrul a susținut în Belgia, Olanda, Luxemburg, R.F. a Germaniei și Berlinul occidental, o serie de 75 de spectacole cu *Contesa Maritza* de Kalman, *Văduva veselă* de Lehar și *Lăsați-mă să cînt* de Gherase Dendrino. Cei 117 membri ai echipei de turneu au impus publicului de pretutindeni prin calitatea deosebită a interpretării, prin bunul gust și profesionalismul realizărilor, cucerind merituoase aprecieri cu atît mai importante, cu cît în paralel, o altă formație a Teatrului a susținut în țară o permanentă stagiune de turneu, demonstrînd bogatele resurse artistice de care dispune actualmente opereta românească. Sub conducerea lui Ion Dacian și a regizorului Nicușor Constantinescu, avînd la pupitrul orchestrei pe Liviu Cavassi și Constantin Rădulescu și ca maestră de balet pe Elena Penescu Liciu, ansamblul de turneu a evoluat cu o distribuție ce cuprindea cîteva valori reprezentative — sopranele Valeria Rădulescu, Adriana Codreanu, Cleopatra Melidoneanu, Marica Munteanu, Constanța Cîmpeanu, tenorii Nicolae Țăranu, Eugen Fînățeanu, actorii comici Tamara Buciuceanu, Lya Turovsky, George Groner, Bimbo Mărculescu, Tony Buiacici, baritonul Iancu Grozea. Decorurile și costumele au fost semnate de scenografa Elena Agapie Stancu.

Spicuim, din numeroasele articole și cronici apărute pe parcursul turneului, cîteva aprecieri ale presei de specialitate, semnificative pentru ecoul pe care l-a avut acest turneu, în lumea muzicală europeană.

„Teatrul de operetă din București a reușit să demonstreze ce este posibil să realizezi în gen, cu condiția să ai gust... Rolul principal din *Contesa Maritza* a fost interpretat de Valeria Rădulescu, demnă de reputația de cîntăreață expertă, cu voce bine timbrată și foarte agreabilă, care justifică calitățile sale artistice... Partenerul ei, Ion Dacian, directorul trupei, s-a dovedit un cîntăreț încîntător, cu joc glumeț și fin, fiind de multe ori aplaudat. Celelalte roluri au fost îngrijite, într-un ansamblu eficace, evoluînd sub direcția lui Nicușor Constantinescu, cu un brio și o preciziune remarcabile" (LA DERNIERE HEURE, Bruxelles). „Ceea ce a văzut Parktheater ca decoruri, cor, balet, costume și efecte scenice, nu s-a mai pomenit pe aici. Cînd baletul amețitor, chiar la începutul *Contesei Maritza*, a declanșat primul punct culminant, cronicarul a jurat că nu mai asistase la obișnuitele spectacole ale teatrului orășenesc. Dintr-o singură lovitură, înscenarea aceasta a măturat tot praful adunat de zeci de ani, dînd operetei o asemenea prospețime, o asemenea neasemuită voioșie, încît publicul a fost antrenat mereu în ovații entuziaste" (ISERLOHNER KREISANZEIGER, oct. 1969). „Un lucru interesant la spectacolul cu *Văduva veselă*: oaspeții români sînt atît de binevoitori, încît doresc să ne prezinte textele și cîntecele în limba germană. Ceea ce presupune, bineînțeles că ei au trebuit să muncească din greu. Toată stima pentru felul în care ei au reușit!... Marica Munteanu, interpreta Valenciei ne-a atras atenția; are un glas frumos, cam plin, și un temperament care face, cu haz, credibile încurcăturile unei femei cinstite. Bimbo Mărculescu a avut cîteva momente de neuitat. Hanna Valeriei Rădulescu nu e nici ușoară, nici destul de veselă; artista posedă cu totul tipul primadonei sentimentale, în registrul mediu. În rolul lui Danilo, Ion Dacian a suportat cu cinste comparația primejdioasă. Vocea lui de tenor e agreabilă și în dialog... Baletele au avut cel mai mare haz, dansatorii dăruindu-ne tot ce se putea da..." (SPANDAUER VOLKSBLATT, oct.). „Cu toate prognozele, opereta clasică n-a murit. Un exemplu ni l-a oferit vineri seara premiera de la Theater des Westens, cu *Văduva veselă* de Lehar, interpretată de Teatrul de Stat de Operetă român" (DIE WELT). „Prieteni mai vechi ai operetei primesc cu noua versiune a *Văduvei Vesele*, jucată de Teatrul de Stat din București, exact ceea ce au așteptat, adică un spectacol LEHAR interpretat „ca la carte". Tradiția nu a fost periclitată de idei moderniste și nici ironizată" (DER ABEND). „În a doua premieră a turneului său, Opereta românească prezintă succesul mondial al lui Kalman, *Contesa Maritza*. Rolul principal este interpretat de Adriana Codreanu care, împreună cu partenerul ei, Nicolae Țăranu, formează o pereche ce se armonizează perfect, vocal și actoricește, și sînt mereu aplaudați... Această operetă arată clar că, întrebării: dacă opereta are dreptul să existe în timpul nostru sau în viața culturală românească, i-a fost dat un răspuns pozitiv" (BERLINER MORGENPOST). „Pledînd o cauză proprie, Teatrul bucureștean ne-a înfățișat și o producție națională, opereta *Lăsați-mă să cînt*. Artiștii ne înfățișează această lucrare într-o atmosferă specifică de operetă, din care lipsește contele și contesa, dar persistă elanul romantic. Farmecul folcloric este grăitor, mai ales în excelenta coregrafie și montarea fastuoasă cu colorit luxuriant a costumelor naționale... Și iarăși se cîntă și se joacă admirabil, de către un ansamblu cu care noi, berlinezii aproape că ne-am familiarizat..." (NACHT DEPESCHE, 20 nov.). „...cu opereta românească *Lăsați-mă să cînt*, din nou fiecare membru al acestui ansamblu uriaș a dezlănțuit vraja nepieritoare a muzei vesele... totalitatea temperamentului spumegînd și priceperea artistică duc cu avînt spre succes chiar și o piesă care a renunțat la tradiționalul Frou-Frou, al operetei și la aventurile galante, ornamentate cu briliante. Aceasta dă încercării de înnoire priză, farmec, bunăvoie dansantă, fără de care opereta nu ar fi operetă. Folclorul românesc trece pe scenă vijelios, în costume minunate și cîntăreți-actori de măiestrie, posedînd acel secret atît de necesar genului — somptuozitate, plăcere de improvizație, temperament, grație înnăscută. Fericiți meridionali!" (B.Z., 20 nov. 1969).

LILIANA CONSTANTINESCU

DE PESTE

HOTARE

Tendințe ale vieții muzicale engleze contemporane

Principala caracteristică a vieții muzicale engleze de astăzi este aceea de intensă activitate. Londra este în prezent una dintre marile capitale ale artei muzicale interpretative din lume, un centru pentru artiștii de pretutindeni. Prin adăugarea sălilor de concert „Queen Elisabeth Hall" și „Purcell Room", „The Royal Festival Hall" a devenit un complex muzical, fiecare din sălile sale prezentînd concerte seară de seară. „Wigmore Hall" este destinată muzicii de cameră și recitalurilor, „The Royal Albert Hall" prezintă în mod frecvent concerte pe tot timpul iernii, în timp ce vara devine lăcașul tradițional al *concertelor de promenadă*[1]. La Croydon se află de asemenea o nouă sală de concert — „The Fairfield Halls", în suburbiile sud-estice ale Londrei.

Londra posedă cinci orchestre mari și în mod constant ele se află în activitate. Există nenumărate ansambluri locale de diferite dimensiuni: trebuie să menționăm în special „Orchestra Engleză de Cameră", „Ansamblul Melos", „Ansamblul Wigmore", „Grupul Muzical al Londrei", „Ansamblul Gabrieli", „Ansamblul Vesuvius", „Corul John Alldis", cuartetele „Amadeus", „Aeolian", „Allegri", „Amici", „Delmé" și „Dartington". Artiștii de valoare priviți ca individualități, sînt atît de numeroși, încît cu greutate se pot face mențiuni. Orice enumerare ar fi neloială datorită omisiunilor, dar unele nume bine cunoscute care ne vin imediat în minte sînt acelea ale pianiștilor Dennis Matthews, Cliffford Curzon, Peter Katin sau James Gibb, cornetiștii Allan Civil și Barry Tuckwell, ghitariștii Julian Bream sau John Williams, precum și Gervase Peyer (clarinet), Cecil Aronowitz (violă), Manoug Parikian (vioară). Există de asemenea un strălucit grup de muzicieni mai tineri care au devenit binecunoscuți: Stephen Bishop, John Ogdon, Fu Ts'ong și Daniel Barenboim sînt cu toții pianiști, ultimul fiind și dirijor, în timp ce soția sa, Jacqueline du Pré, este o violoncelistă de seamă. Apoi, avem de-a face cu tineri artiști care nu sînt încă atît de renumiți, ca de pildă Iona Brown (violină), Allan Hacker (clarinet), Jenny Ward Clarke și Keith Harvey (violoncel). Avem de asemenea cîntăreți vocali foarte talentați, unii bucurîndu-se de un binecunoscut renume, alții fiind pe cale de a-l dobîndi, ca de exemplu: Heather Harper, Margaret Price, Sheila Armstrong, Janet Baker, Ian Partridge, Kenneth Bowen, Robert Tear, John Shirley-Quirk, Benjamin Luxon și numeroși alții.

Opera este deopotrivă de activă în capitală. Există două săli: „Covent Garden" oferă un repertoriu de „Grand Opera", de cele mai multe ori în limbile originale și deseori cu o distribuție internațională. „Sadlers' Wells" este o sală mai mică al cărei repertoriu coincide în parte cu cel de la „Covent Garden" dar se extinde în același timp în direcția operei ușoare — deși nu merge atît de departe, ca de pildă „Volksoper" din Viena — avînd o tradiție din a se cînta în limba engleză. În luna august 1969, „Sadlers' Wells", aflată pînă atunci în nordul Londrei, s-a mutat într-o nouă clădire de teatru, mai încăpătoare și situată în centrul orașului.

Se pare că în Anglia, activitatea muzicală este concentrată în capitală. Într-adevăr, tradițiile muzicale active ale provinciilor nu mai sînt probabil atît de sănătoase cum erau acum cincizeci sau șaizeci de ani: la fel ca în toate țările europene, televiziunea și-a luat imensul său tribut din oricare dintre activitățile practice corporate. Pe de altă parte, mai multă muzică poate fi ascultată astăzi: pentru acest lucru și pentru multe altele trebuie să mulțumim B.B.C.-ului (Radio-Televiziunea Britanică). Această organizație, mai mult decît oricare alta, ține în viață muzica în această țară: ea reprezintă un patronaj major pentru muzicieni, întreține o orchestră simfonică de renume mondial, mai multe orchestre regionale și de curînd, o orchestră de pregătire a tinerilor muzicieni la Bristol; ea patronează concertele publice (the Proms, Seria de concerte de iarnă ale B.B.C.-ului, o serie de concerte de muzică de cameră, precum și concertele de „invitație" de marți care se concentrează în special asupra muzicii contemporane), ea este în sfîrșit, un for major pentru compozitori, mulți dintre ei fiind îndatorați eforturilor acestei organizații făcute în interesul lor. Cultura regională (provincială) este încurajată de către B.B.C. pe mai multe căi. În primul rînd este vorba de orchestrele radio din Wales (Cardiff), cea din nordul Angliei (Manchester), din Scoția (Glasgow), sau Irlanda de Nord (Belfast). Apoi, sînt alte activități dintre care cea mai recentă o constituie o serie de festivaluri de „weekend" organizate în diferite colțuri ale țării cum ar fi Cambridge, Aberdeen sau Exeter.

Un număr de orașe au propriile lor orchestre simfonice. Manchesterul spre exemplu, posedă orchestra „Hallé" dirijată de mulți ani de către Sir John Barbirolli. O altă importantă orchestră de acest gen este „Orchestra Filarmonică Regală" din Liverpool, aflată sub bagheta valorosului său dirijor, Charles Groves. Organizarea acestor orchestre este de asemenea foarte bună: ele înregistrează cifrele cele mai mari la capitolul auditoriu, dintre toate orchestrele provinciale. Planificarea concertelor este cea tipică majorității orchestrelor engleze: ele dau o serie de concerte pentru abonați unde apar de obicei și lucrări noi, execută concerte de mare popularitate ce includ toate capodoperele favorite publicului, în sfîrșit, dau așa-numitele concerte „industriale" — concerte pentru muncitorii din industrie și pentru școlari, care constituie de mulți ani o parte bine definită a vieții muzicale engleze. Orchestra Națională Scoțiană — dirijor Alexander Gibson — își are sediul la Glasgow, vizitează Edinburgh-ul săptămînal și face turnee de-a lungul Scoției, ajungînd pînă în extremitatea nordică a țării, precum

[1] Așa-numitele „the Proms" — î. e. the Promenade Concerts, n. tr.

și în unele dintre insulele îndepărtate din grupul Hebridelor Interioare.

Provinciilor însă le lipsește opera. O a treia sală de operă de importanță, ce se adaugă la cele două menționate mai sus, se află în apropiere de Brighton, pe coasta sudică „Glyndebourne". Istoria sa este ciudată și tipic englezească. Deși producțiile de aici s-au ridicat și menținut la nivelul standardurilor internaționale, folosul pe care publicul l-ar fi putut trage din existența acestei opere a fost diminuat în trecut (într-o măsură mai mare decît în oricare alt caz din lumea operei) de către rigida distincție de clasă din rîndurile auditoriului. Încetul cu încetul — ca și în alte domenii ale vieții engleze — această distincție se șterge. Astăzi, opera Glyndebourne are un auditoriu din ce în ce mai larg, cîștigat prin turnee, așa cum procedează și celelalte două companii de operă — „Covent Garden" și „Sadlers' Wells". Scoția se poate considera deosebit de norocoasă, întrucît posedă „Opera Scoțiană" (The Scottish Opera), o organizație independentă și înfloritoare ale cărei activități se extind de la o scurtă stagiune anuală, la începutul verii, cu adăugarea, în 1969, a unei stagiuni de Crăciun. Dar în afara companiilor în turneu, aparținînd operelor londoneze și Operei Scoțiene, nu există nici un alt ansamblu local de operă, nici măcar o clădire pentru spectacole de acest gen, în adevăratul sens al cuvîntului și astfel, lipsește o vie tradiție de operă pe tot cuprinsul țării. Cu atît mai ironic mi s-ar părea faptul ca aproape toți compozitorii noștri tineri (și unii dintre cei vîrstnici) să scrie operă. Lucrările lor s-ar putea bucura de o primă reprezentație, dar cîte dintre ele au șansa, chiar dacă ar merita-o, să devină piese de repertoriu ?

Este o realitate faptul că, în această țară, compozitorii își croiesc drumul profesiunii lor independent de ceea ce numim „a face muzică" în mod practic, și de realitățile sălii de concert sau ale celei de operă : în Anglia nu există o singură lume muzicală, ci mai multe, iar unele dintre ele nu le recunosc pe celelalte. Organizația noastră profesională, de pildă — „The Composer's Guild" (Organizația Compozitorilor) — nu joacă, în viața muzicală a acestei țări, același rol pe care îl are „Uniunea Compozitorilor" din România. Nu toți compozitorii de valoare aparțin acestei organizații și nici toți membrii săi nu desfășoară o muncă activă în cadrul acesteia, încît există în mod constant pericolul ca asociația să cadă în mîinile unor mediocrități, care, fie că sînt în favoarea muncii în comitet (colectiv), fie că sînt întotdeauna gata să se împotrivească unii altora. Ea este astfel, un grup de influență între alte grupuri de influență. Orice cercetare generală a activităților compozitorilor britanici va fi oarecum deosebită de celelalte : totul depinde de punctul de vedere al scriitorului.

În cursul anului 1969, Sir William Walton s-a deplasat de la reședința sa din Italia, venind în Marea Britanie, pentru a dirija propriile sale compoziții care cunosc un reînnăscut val de popularitate. O lucrare recentă este *Ursul* (The Bear) — o operă într-un act după o nuvelă a lui Cehov — audiată pentru prima oară la Festivalul de la Aldeburgh, în 1967. Alan Rawsthorne a scris în 1966 un *Concert pentru violoncel* care s-a bucurat de mare succes și a contribuit cu un *Concert pentru două piane* la „Proms", în 1968. Ultima lucrare a compozitoarei Elizabeth Lutyens este un aranjament pe o temă a poetului italian Petrarca și a fost de curînd ascultată la radio. *Cultivatorii de zahăr* (Guyana Johnny) este titlul ultimei opere a lui Alan Bush ; ea a fost transmisă la postul de radio al Republicii Democrate Germane dar nu a fost încă audiată în public în Marea Britanie. Cele mai recente contribuții ale lui Britten la viața noastră muzicală au fost trei opere — cu teme religioase și compuse pentru a fi executate în biserică. *Curlev River* a fost influențată de „No-Play"-ul japonez ; ea a fost de curînd urmată de lucrarea *Furiosul Furnal Arzînd* (The Burning Fiery Furnace), recent prezentată la televiziune, și de ultima sa operă, *Fiul risipitor* (The Prodigal Son). Sir Michael Tippett lucrează încă, la cea de-a treia operă a sa, scrisă pentru Covent Garden și intitulată provizoriu *Grădina bobocilor* (The Knot Garden). Judecînd după „libretto", această lucrare pare a fi tot atît de deosebită de ultima sa operă, *Regele Priam* (King Priam), pe cît aceasta din urmă a fost față de *Nunta din miezul verii* (The Midsummer Marriage) : el este un compozitor care lucrează încet, însă se dezvoltă mereu. O altă operă care urmează să fie audiată la Covent Garden într-un viitor apropiat, este *Hamlet* a lui Humphrey Searle, ce a fost deja jucată la Hamburg în 1969.

Thea Musgrave a scris și operă : *Decizia*, o lucrare despre un dezastru petrecut într-o mină din Scoția, a fost interpretată și transmisă la radio și televiziune în anul 1968. *Concertul pentru orchestră*, scris mai recent, a fost auzit la „Proms" în 1969. În prezent ea lucrează la un *Concert pentru clarinet*. Octogenarul Egon Wellesz se află încă, în plină activitate. Cea de-a șaptea simfonie a sa a fost de curînd executată pentru prima oară. Roberto Gerhard, al cărui strălucitor *Concert pentru orchestră* a fost mult timp interpretat în țară și peste hotare de către Orchestra Simfonică a B.B.C.-ului, și-a terminat de curînd cea de-a patra simfonie. Scrisă pentru Filarmonica din New York, simfonia a fost deja audiată în S.U.A. și foarte curînd urmează a se bucura de prima interpretare britanică. În vîrstă de peste șaptezeci de ani, Gerhard este autorul celei mai mari părți a muzicii noi. Don Banks (al cărui *Horn Trio* a fost auzit la București în 1968, în luna octombrie) a adăugat de curînd un nou și minunat *Concert pentru violină* (scris pentru Wolfgang Marschner) distinsului său *Concert pentru corn*, scris în 1966. Noua lucrare a fost audiată în 1969, la „Proms". Malcolm Williamson este recunoscut astăzi în mod deosebit ca un valoros compozitor de operă. Opera sa *Viorile din St. Jacques* (The Violins of St. Jacques) unde la fel ca și în lucrarea sa mai timpurie, *Omul nostru la Havana* (Our Man in Havana), după romanul lui Graham Green, acțiunea se petrece în Marea Caraibilor și este o poveste romantică desfășurată în jurul erupției vulcanice din insula Martinica (în anul 1904), este una din puținele lucrări de operă engleze noi, care au intrat în repertoriul turneelor de provincie. Ultima sa creație este o operă de cameră, în care folosește numai patru cîntăreți, dublînd numeroase roluri, iar acompaniamentul este executat de către compozitor însuși care cîntă la mai multe instrumente de claviatură sau percuție ; textul este scris după o piesă a lui Strindberg, care a fost reintitulată *Castelul care crește (The Growing Castle)*.

Cei trei compozitori care erau cîndva cunoscuți drept „Grupul din Manchester" (ei au studiat împreună la Manchester imediat după anul 1950) au pornit de mult pe căi diferite. Opera lui Harrison Birtwistle *Punch and*

Judy a fost jucată în 1969 la Festivalul de la Aldeburgh ; ea folosește cele două personaje tradiționale din divertismentul copiilor într-un exercițiu de „teatru al cruzimii". Birtwistle a scris de asemenea o nouă piesă orchestrală *Nomos*, executată la „Proms" în 1969. Peter Maxwell Davies continuă să se dezvolte într-un mod interesant : el este încă preocupat de lumea medievală în general și de tehnicile sale muzicale, în special în aranjamentele *Antechrist* și recenta *L'Homme Armé* (ambele pentru ansambluri de cameră) ; dar s-a aflat întotdeauna cu un picior pe tărîmul atît de deosebit al lumii expresionismului german. Recenta sa *Afirmare și declin* (Revolution and Fall) pentru solist vocal și ansamblu de cameră, incluzînd unele instrumente neobișnuite de percuție, este scrisă pentru un text al poetului german, ce a trăit la începutul acestui veac, Georg Trakl. Această lucrare a fost de curînd înregistrată. Opera lui Alexander Goehr *Arden trebuie să moară* (Arden Must Die) — o prelucrare brechtiană a unei vechi povestiri criminalistice din perioada Elisabethană — jucată pentru prima oară de către Opera din Hamburg în 1967, așteaptă încă să fie auzită în Anglia : aceasta este o curioasă și de loc atipică situație în care s-au aflat în trecut unii dintre cei mai buni compozitori ai noștri. Goehr a scris de curînd cîteva distinse piese de muzică de cameră — un *Trio pentru pian* și un al doilea *Cvartet pentru coarde* precum și un *Madrigal dramatic* pentru soliști vocali, ansamblu redus și doi actori de mimică, denumită *Via lui Naboth* (Naboth's Vineyard). El a scris de asemenea o *Romanță pentru violoncel și orchestră* (Romanza for Cello and Orchestra). Goehr se află în prezent pentru un an ca profesor la Boston, Massachusetts.

Richard Benett este cel mai prolific compozitor din întreaga generație tînără. *Simfonia I-a*, scrisă de el în 1966, a fost mult interpretată, în timp ce *Simfonia a II-a*, compusă foarte curînd după aceea pentru Bernstein și Filarmonica din New York, nu a fost încă auzită în Marea Britanie. Bennett a terminat de curînd un *Concert pentru pian* scris pentru Stephen Bishop, care l-a executat la Festivalul de la Birmingham, și lucrează în prezent la cea de-a patra operă a sa. Aceasta urmează a fi o „grand opera" bazată pe poemul „Victorie" al lui Joseph Conrad și a fost angajată de către Covent Garden. Nicholas Maw este de asemenea angajat în scrierea unei opere, a doua lucrare a sa de acest gen. Opera se numește *Răsăritul lunii* (The Rising of the Moon) iar acțiunea se petrece în Irlanda la sfîrșitul secolului al 19-lea ; ea urmează a fi jucată la Glyndebourne în stagiunea următoare. Celelalte lucrări recente ale sale, includ o simfonie, o sonată pentru corni și coarde și un valoros *cvartet pentru coarde*.

Nici unul dintre compozitorii menționați pînă în prezent nu aparțin în vreun fel *„avangardei"*, fie prin compozițiile sau prin atitudinea lor generală. Tendința cea mai apropiată de *avangardă* — pentru motive ce vor fi subliniate mai tîrziu, ea este o mișcare destul de slabă în Anglia — are drept conducător pe Cornelius Cardew, cîndva elev al lui Stockhausen și în prezent un partizan hotărît și un urmaș plin de inventivitate al lui John Cage. Ultima sa lucrare, *The Great Digest* necesită un cor și un organist care sînt serios antrenați în activități nemuzicale. David Bedford este de asemeni binecunoscut într-un cerc restrîns. Temperamentul său ușor poetic iese la iveală în lucrări ca *Muzică pentru strălucirea lunii deasupra Albionului* (Music for Albion Moonlight). Dar sensibilitatea sa muzicală este întunecată atît de către o alegere nefericită a textelor — invariabil, poeme de Kenneth Patchen, un poet american „beat" de mîna a zecea — cît și datorită unei „zburdălnicii" care îl face să scrie muzică pentru ghitare electrice cu amplificare și să-și numească piesa „Optsprezece cărămizi rămase pe 21 aprilie" (Eighteen Bricks Left on April 21st). John Tavener este cel mai tînăr dintre noile talente apărute pe scena muzicală. Cantata sa denumită *Balena* (The Whale) a fost îndelung elogiată. O lucrare mai recentă folosind mijloace electronice („In Alium") este de o religiozitate covîrșitor de zaharisită și trădează un adevărat dar al autorului pentru relații publice „la modă" care ar putea lesne împiedica, cîștigarea de către compozitor a unei maturități finale.

Este ușor să menționezi noile lucrări ale compozitorilor noștri de seamă, mai puțin ușor însă, să descrii în cuvinte muzica noastră contemporană, să creezi o oarecare impresie asupra diferențelor stilistice care îi deosebesc pe compozitorii noștri, precum și similaritățile de temperament care îi apropie. Este mai ușor probabil de la distanță — din celălalt capăt al Europei, de fapt — să discerni asupra factorilor comuni care pot fi recunoscuți ca fiind de origine engleză. Nu este greu să-ți imaginezi natura impresiei făcute asupra unui muzician român, care a ascultat multă muzică engleză : cu siguranță aceea de moderație, de lipsă a extremelor sau de compromis. Aceste virtuți fac viața tolerabilă pentru noi toți. În probleme de artă însă, ele constituie în cel mai bun caz o amalgamată binecuvîntare. Este o caracteristică perpetuă a muzicii engleze de-a lungul veacurilor faptul că noi am lăsat influența continentală să se filtreze încetul cu încetul în interior, întotdeauna într-o formă destul de blîndă, și întotdeauna puțin cam tîrziu. Există un decalaj în timp, ceea ce de fapt înseamnă că de obicei este nevoie de douăzeci și cinci de ani pentru ca o idee să traverseze Marea Mînecii. Acest lucru a devenit, în cel mai bun caz, o virtute : el dă muzicii noastre un specific caracter retrospectiv — același proces, de extragere a unor noi bogății din vechi și istovite mine, poate fi urmărit la cei mai valoroși compozitori ai noștri începînd cu Dunstable la Byrd și Dowland, la Purcell și Elgar. O delicată tristețe acuardlică, uneori cu stridențe și plîngătoare „relații false", alteori cu un lirism blînd, nostalgic, amorf chiar, este în întregime din același aluat cu ceturile și ploile noastre, cu blîndul și deseori răpitor de frumosul nostru peisaj rustic. Și chiar aceia care reneagă aceste lucruri și locuiesc în orașe, care reacționează împotriva tradiției și se întorc din nou către Continent, nu pot scăpa pentru totdeauna de influența sa. Cu cît asculți mai mult, cu atît devii mai convins, că muzica engleză este încă marcată de aceleași influențe, de faptul că ea dezvăluie aceleași slăbiciuni și puteri, că ea păstrează încă, în vîltoarea tuturor schimbărilor de limbă, același caracter pe care l-a avut întotdeauna în trecut.

HUGH WOOD

(În românește de Mihai Domokos)

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations
de l'Union des Compositeurs
de la République Socialiste de Roumanie

NOUVEAUX OUVRAGES

SECTION de musique symphonique, vocale - symphonique, de chambre, d'opéra et ballet :

Alexandrescu, Romeo — *Quatre miniatures* (Patru miniaturi) pour piano. Albu, Sandu — *Sonate*, pour violon et piano. Basacopol, Carmen, Petra — *Le printemps* (Primăvara), poème pour soprano, clarinette et piano, sur vers de Mariana Dumitrescu. Boldiszar, Csiki — *3 pièces pour orchestre.* Buicliu, Nicolae — *Trio,* pour violon, violoncelle et piano. Ciocoiu, Nicolae — *3 chansons pour enfants* (3 cîntece pentru copii), pour voix et piano. Constantinescu, Dan — *La symphonie de chambre* (Simfonia de cameră). Jodal, Gabor — *Sonatine*, pour violon et orchestre. Milcoveanu, Dumitru — *Vision cosmique* (Viziune cosmică), pièce pour orchestre. Popovici, Doru — *Poème byzantin* (Poem bizantin): *„Le monastère d'Arnota"* (Mănăstirea Arnota) sur thèmes des X-e—XI-e S., pour orchestre de chambre. Ratiu, Adrian — *Concerto*, pour basson, hautbois et orchestre de cordes. Vescan, Mauriciu — *Parce que tu ne m'aimes pas* (Pentru că nu mă iubeşti), *lied* sur vers de Nina Cassian. Wendel, Eugen — *Transmutations* (Transmutanţe), pièce pour orchestre. Zoltan, Aladar — *Suite piccola* (Suita piccola) pour piano.

SECTION de musique chorale et de masses :

Deretianu, George — *Le soleil du matin* (Soarele dimineţii), sur vers de Mioara Cremene. Ionescu, Liviu — *les cloches* (Clopotele), sur vers de Ion Minulescu. Odagescu, Irina — *Reflet* (Oglindire), sur vers de Mariana Dumitrescu. Popescu, Zaharia — *La danse nous vient des aïeux* (Jocu-i din bătrîni lăsat); *Plus haut que Baia-Mare* (Pe din sus de Baia-Mare), vers populaires. Popovici, Doru — *Du monde d'Anton Pann* (Din lumea lui Anton Pann), sur vers d'Anton Pann. Sarchizov, Sergiu — *Le pays nous appelle* (Ne cheamă ţara), sur vers de Th. Bratu. Klepper, Walter, Mihai — *Triptyque choral,* sur vers de N. Lenau.

SECTION de musique légère, de danse et d'opérette :

Anatol, Albin — *Tango.* Bartzer, Richard — *La prière* (Rugăminte) sur vers de P. Maximilian. Demetriad, Noru — *Il n'y a que toi* (Eşti numai tu), sur vers de S. Voicu; *Mon aimé est foot-balliste* (Iubitul meu e fotbalist), sur vers de Vintilă Ornaru. Delmar, Florentin — *Toute guitare possède un coeur* (Orice chitară are o inimă) sur vers de Al. Felea ; *Tu es trop belle* (Eşti prea frumoasă); *Ma vieille ville* (Bătrîn oraş). Giroveanu, Aurel — *Chaque jour j'y pense* (În fiecare zi mi-e dor); *Assez* (Destul) sur vers de C. Cârjan; *On est jeune pendant toute la vie* (Toată viaţa eşti tînăr), *Terre fertile* (Pămînt roditor), sur vers de Harry Negrin; *Je veux que tu sois belle* (Vreau să fii frumoasă) sur vers d'Al. Felea; *Ah, les jeunes filles!* (Ah, fetele!), sur vers de Flavia Buref; *Les artistes* (Artiştii) sur vers de St. O. Iosif; *Si loin, si près* (Atît de departe, atît de aproape), sur vers de Eugen Barbu. Iancu, Mişu — *Mes matinées* (Dimineţile mele) sur vers de Fred Firea. Kirculescu, Nicolae — *C'est une rencontre qu'on ne fait qu'une fois* (Te întîlneşti doar o dată-n viaţă), sur vers d'Eugen Mirea; *Je serai toujours auprès de toi* (Voi fi mereu în preajma ta), sur vers de T. Căpăţînă; *Petit train chargé de rêve* (Trenuleţ cu doruri multe); *Les années frappent à ma fenêtre* (Anii bat la geamul meu) sur vers de T. Utan. Malagamba, Sergiu — *Tu es mon premier rêve* (Tu eşti visul meu dintîi) sur vers de C. Cârjan. Popa, Temistocle — *A la source, petite source* (Pe izvor, pe izvoraş) sur vers de Maria Tănase; *Ose* (Îndrăzneşte) sur vers de Eugen Mirea; *Eh, mon gars!* (Măi băiete) sur vers d'Al. Felea. Romano, Claude — *Jeunesse, ma chérie* (Tinereţe, draga mea) ; *Emporte-moi, traîneau* (Du-mă sanie); *Violon* (Vioară).

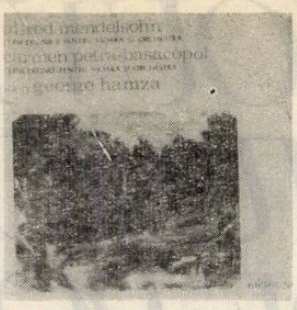
Roman, Elly — *Tel, autrefois, le ménétrier* (Ca lăutarul, altădată), sur vers de N. Kranner; *Oui ou non* (Da sau nu) sur vers de St. Tita, E. Roman; *Mon trésor* (Comoara mea) sur vers de P. Georgescu; *Les chansons de l'automne* (Cîntecele toamnei) sur vers de Mihai Theodorescu; *Géographie* (Geografie), sur vers de N. Gorun; *Pas sur le sable* (Paşi pe nisip), sur vers de Harry Negrin; *Il n'y a pas de nuit, il n'y a pas de jour* (Nopţi de-a rîndul, zile de-a rîndul), sur vers de M. Dumbravă; *Oiseau d'argile* (Pasăre de lut) sur vers d'Al. Baranga; *Chemin, mon chemin* (Drumule, mái drumule), vers de E. Mirea. Veselovski, Vasile — *Hélènes* (Elene), *Théâtre* (Teatru), *Ame errante* (Suflet rătăcit), sur vers de Puiu Maximilian.

DISCOGRAPHIE

La récente production de la Maison du Disque Roumain „Electrecord" se révèle particulièrement riche et surtout variée. Prépondérente dans le cadre de l'ensemble des parutions, la création musicale roumaine y apparaît hautement sélectionnée.

Notre attention est attirée en premier lieu par la transposition sur disque (ECE 0388) d'un ouvrage signé par un nom prestigieux de la composition: Pascal Bentoiu, dont l'opéra radiophonique *L'Immolation d'Iphigénie* (Jertfirea Ifigeniei) a obtenu le prix de la Radio-Télévision italienne. L'oeuvre, premier essai de ce genre dans notre pays, est conçue comme une création musicale à même de transférer et de concentrer en une seule dimension sensorielle (l'auditive) toute une charge expressive et dramatique. L'écriture instrumentale et vocale de la partition, remarquable de simplicité et de sobriété, assure à la musique une efficacité certaine. Impregnée d'un lyrisme profond, conséquence du reflet de la pureté du verbe, l'opéra *L'Immolation d'Iphigénie* bénéficie d'une excellente interprétation du rôle principal. Iulia Tozsér, soprano de Cluj, brode avec aisance de sa voix qui sort de l'ordinaire, sur le canevas de l'accompagnement du choeur et des combinaisons sonores inédites. Fondés sur le thème de l'antique tragédie d'Euripide, la musique aussi bien que le livret semblent nous apporter, dans le cadre d'un travail de composition dense d'émotion, le parfum discret d'une poésie de la nature au moyen de l'expression de certains thèmes essentiellement humains. Le livret appartient au compositeur, en collaboration avec Alexandru Mircea Pop. Les rôles sont interprétés par le soprano Iulia Tözser, l'actrice Silvia Popovici (Iphigénie), Gheorghe Cozorici (Agamemnon), le Choeur de la RTV Roumaine (Choeur des femmes de Halkis). A l'orgue: Iosif Gerstenengst. Au clavecin: Alexandru Hrisanide. Percussion: Florin Diaconescu, Dumitru Dumitrescu, Nicolae Albulescu, Emil Wezeman et Vasile Barbu. Direction du choeur: Vasile Pîntea. Direction des ensembles: Ludovic Baci. Maître du son: Dumitru Duţu.

Un autre disque (ECE 0404) met face-à-face, en continuant cette ligne de qualité artistique évidente, les ouvrages de deux compositeurs de grande



valeur appartenant à deux générations différentes: Alfred Mendelsohn et Carmen Petra-Basacopol. A. Mendelsohn se situe, de par son style, dans le vaste mouvement des essais de synthèse entre les acquisitions avancées de la technique de la composition et la pensée classique, tandis que Carmen Petra-Basacopol manifeste un penchant évident vers les créations de chambre étant d'un tempérament porté vers la discrétion et la minutie. *Le Concerto no. 2 pour violon et orchestre (Concertul nr. 2 pentru vioară şi orchestră)* d'Alfred Mendelsohn, gravé sur ce disque, reflète trois états d'âme suggérés par les aspects de la nature („Ascensions", „Orage à midi" et „Coucher du soleil") précédés par des mottos évocateurs extraits de la poésie „La munte" („A la montagne" de Lucian Blaga. Rapportée à la totalité de sa création musicale, cette oeuvre est, sans le moindre doute, une page de maturité artistique. Le *concertino pour violon et orchestre (Concertino pentru vioară şi orchestră)* de C. Petra-Basacopol complète cet excellent disque et l'ouvrage, nouvellement dédié à cet instrument, représente une nouvelle étape sur le chemin vers la maturité de cette compositrice pleine de talent. Au violon: le remarquable soliste George Hamza, accompagné par l'orchestre symphonique de la RTV Roumaine sous la baguette de Emanoil Elenescu et, respectivement, Ludovic Baci.

LE DISQUE ROUMAIN

La Maison roumaine de Disques „ELECTRECORD" a pris un grand essor pendant les deux dernières décennies. Munie d'un équipement moderne, sa production a atteint le niveau des standards internationaux, le nombre des disques édités augmentant tous les ans. Ainsi, d'un chiffre annuel de quelques dizaines de milles, on est tôt passé aux centaines de milles, pour atteindre en 1957 une production d'un million de disques, en 1965 de trois millions et de plus de quatre millions en 1969. Entre temps, dû à l'apparition des disques micro-sillons et plus tard des disques stéréophoniques, les différentes phases du perfectionnement tehnique ont été parcourues et les premières exportations à l'étranger ont eu lieu, de sorte qu'actuellement les disques roumains se vendent en prévoit une croissance certaine des plus de vingt-cinq pays et l'on exportations.

Au delà des succès obtenus dans l'amélioration des qualités techniques du disque roumain et l'augmentation des chiffres annuels de production, l'étape des deux dernières décennies a enregistré l'importante préoccupation d'un répertoire de musique symphonique, de chambre et d'opéra. On est parti sur un terrain presque non entamé, puisqu'il n'existait jusqu'alors que très peu d'enregistrements de ce genre et ceux-là, defficients du points de vue technique. Tout au long de cette période, le catalogue de la Maison „Electrecord" s'est progressivement enrichi d'oeuvres du répertoire universel et national. Les meilleures forces de l'art de l'interprétation roumaine, ainsi que des artistes-hôtes venus de l'étranger s'y sont employés.

Tout naturellement, on a accordé au grand musicien roumain Georges Enesco la priorité qui lui revenait, en poursuivant l'enregistrement sur disques de toute son oeuvre. On a donc gravé jusqu'à présent 29 de ses oeuvres, sur le total des 37 notées de numéros d'opus ; on y trouve l'opéra *Oedipe,* les trois *Symphonies,* les trois *Suites pour orchestre,* la *Symphonie de chambre,* le poème symphonique *Vox Maris,* les deux *Rhapsodies roumaines,* des *Quatuors pour cordes* et des *Quatuors avec piano,* des *Suites pour piano,* des *Sonates pour piano, violon* et *piano, violoncelle* et *piano,* des *Lieder* etc.

Les compositeurs contemporains d'Enesco et ceux de la génération immédiatement suivante sont également présents sur les disques „Electrecord" avec de nombreux ouvrages. On peut y écouter entre autres les *Suites de ballet,* les *Quatuors pour cordes* et les *Lieder* de Mihail Jora, l'opéra *O noapte furtunoasă (Une nuit orageuse)* et des pièces de concert de Paul Constantinescu, différentes *oeuvres symphoniques, vocales-symphoniques* et de *chambre* de Mihail Andricu, Sabin Drăgoi, Marţian Negrea, Dimitrie Cuclin, Theodor Rogalski, Ion Dumitrescu, Zeno Vancea, Sigismund Toduţă, Tudor Ciortea, Ludovic Feldman, Gheorghe Dumitrescu, Alfred Mendelsohn.

Les compositeurs qui ont commencé à s'affirmer durant les années d'après la seconde guerre mondiale et qui sont arrivés actuellement à une personnalité créatrice ferme et une évidente maturité de conception, figurent dans le répertoire de la Maison „Electrecord" avec un bon nombre de leurs ouvrages les plus représentatifs. Parmi ceux-là, citons des pièces pour concert de Pascal Bentoiu, Anatol Vieru, Aurel Stroe, Dumitru Capoianu, des morceaux symphoniques et de chambre de Wilhelm Berger, Tiberiu Olah, Teodor Grigoriu, Laurenţiu Profeta, Stefan Niculescu, Doru Popovici, Adrian Raţiu, Dumitru Bughici, Dan Constantinescu, Cornel Tăranu, Alexandru Hrisanide, Liviu Glodeanu.

En contact permanent avec la vie de concert de la Capitale et des principaux centres musicaux du pays et en étroite collaboration avec l'Union des Compositeurs de Roumanie, la Maison de Disques „Electrecord" ne cesse d'être préoccupée par le souci de promouvoir par le disque les ouvrages roumains de tous genres et de tous styles.

Parallèlement à l'enregistrement des principales oeuvres des compositeurs roumains, on a poursuivi aussi la réalisation d'un répertoire de littérature musicale universelle, classique et contemporaine, en faisant appel aux cîmes de l'art de l'interprétation roumaine — solistes instrumentistes et de la voix, ensembles orchestraux et choraux. Les nombreux enregistrements effectués ces derniers dix à douze ans surtout, ont enrichi petit-à-petit le catalogue „Electrecord" avec des oeuvres appartenant à toutes les périodes de l'histoire de la Musique, depuis Monteverdi, Vivaldi, Bach, Haendel, Haydn, Mozart et Beethoven, jusqu'à Debussy, Ravel, Stravinski, Prokofiev, Hatchiaturian, Bartók, Britten, Parmi les réalisations les plus importantes, citons : l'intégrale des Symphonies de Beethoven, enregistrées par l'orchestre philharmonique de Bucarest dirigé par le regretté maître de la baguette George Georgescu, personnalité marquante de l'art roumain, de la direction musicale, le cycle des Symphonies de Brahms, réalisé par la Philharmonie de Cluj sous les directions suivantes : Antonin Ciolan, Mircea Cristescu, Emil Simon et Erich Bergel, les récitals et les enregistrements des pièces de concert des violonistes Ion Voicu, Stefan Ruha, Mihai Constantinescu, du violoncelliste Radu Aldulescu, des pianistes Valentin Gheorghiu, Gheorghe Halmoş, Maria Fotino, Radu Lupu, des organistes Horst Gehann, Helmut Plattner et Franz Xaver Dressler, du clarinettiste Aurelian Octav Popa et bien d'autres. Dans le domaine de la musique vocale, relevons à côté des récitals d'airs d'opéra de chanteurs d'une renommée internationale indiscutable, les enregistrements intégraux des opéras : „Le Barbier de Séville", „Rigoletto", „Le Trouvère", „La Traviata", „Cavaleria Rusticana", „Paillasse", „Samson et Dallila", „La serva padrona", tous chantés dans les langues d'origine ; ces enregistrements ont été réalisés avec le concours des chefs d'orchestre suivants : Egizzio Massini, Jean Bobescu, Mircea Popa, Mihai Brediceanu et Constantin Bugeanu ; pareillement, les solistes en sont parmi les meilleurs de l'art lyrique roumain, en tête avec les chanteurs Nicolae Herlea, Zenaida Pally, Arta Florescu, Dan Iordăchescu, Elena Cernei, Magda Ianculescu, Valentin Teodorian, Emilia Petrescu, Octav Enigărescu, Ludovic Spiess, Cornel Stavru, Ion Buzea, Marina Krilovici et autres. Unanimement élogié dans de nombreux

pays du monde, pour la perfection de ses interprétations, le Choeur de chambre „Madrigal" sous la direction de Marin Constantin, s'est imposé à l'attention des discophiles par ses enregistrements de musique roumaine et par les deux programmes de madrigaux préclassiques français, anglais, allemands et italiens, chantés dans les langues d'origine.

On rencontre également sur les disques roumains des noms d'artistes marquants de l'étranger, lesquels ont favorablement répondu à l'invitation de la Maison „Electrecord" de réaliser des enregistrements à l'occasion de leur présence à Bucarest. Nous signalons parmi ces noms, ceux des maîtres de la baguette Sir John Barbirolli, Sir Eugène Goossens, John Pritchard, Heinz Bongratz, René Defossez, des violonistes Henryk Szeryng, Lola Bobescu, des pianistes Sviatoslav Richter, Aldo Ciccolini et Carlo Zecchi, du violoncelliste Daniil Safran, du mezzo-soprano Zara Doluhanova etc.

L'échange de rubans de magnétophone avec les maisons de disques de l'étranger constitue une source précieuse d'enrichissement du répertoire de musique symphonique, de chambre et d'opéra.

A cette fin, des conventions ont été établies jusqu'à présent avec les firmes : „Philips" et „Pathé-Marconi" de Paris, „Polskie Nagrania" de Varsovie, „Deutsche Schallplattan" de Berlin, „Bärenreiter Musikaphon" de Kassel, „Supraphone" de Prague, „Miller International" de Hambourg, „Balkanton" de Sofia. Aux termes de ces conventions, des enregistrements roumains figurent sur les disques des pays en cause, cependant que sous la marque de l'Electrecord ont été édités des enregistrements du répertoire classique et romantique, obtenus par l'échange mentionné. De la sorte, les discophiles roumains ont pu écouter des pièces symphoniques dirigées par des chefs d'envergure mondiale, tels que Furtwängler, von Karajan, Markévitch, Lorin Maazel, Sawallisch, Karel Ancerl, Konwitschny, Witold Rowicki etc., ainsi que des pièces de concert ou vocales réalisées avec la participation de solistes renommés : les violonistes Yehudi Menuhin, David Oistrach, Jascha Heifets, Yvry Gitlis, les pianistes Dinu Lipatti, Walter Gieseking, Edwin Fischer, Sviatoslav Richter, Witold Malcuzynski, les chanteurs Benjamino Gigli, Elisabeth Schwarzkopf, Mario del Monaco, Victoria de Los Angeles, les ensembles de chambre „I Musici" et „I Menestrelli" etc.

Une autre manière de collaborer avec des maisons similaires de l'étranger est celle de la co-production, c'est-à-dire l'enregistrement dans l'un des pays respectifs de certains ouvrages spéciaux, convenus par les deux parties, les rubans de magnétophone y résultant, devenant propriété commune ; les deux maisons en pourront éditer des disques. C'est ainsi qu'ont été réalisés ces dernières années deux intéressantes co-productions : entre „Electrecord" et „Philips" de Paris : l'enregistrement de la Symphonie „Faust" de Liszt avec la Philharmonie de Bucarest, sous la baguette de Roberto Benzi et un disque de pièces de concert de Hatchiaturian et Prokofiev avec la jeune violoniste française Claire Bernard — prix du Concours International „Georges Enesco" — 1964 —, accompagnée par l'orchestre symphonique de la Cinématographie roumaine, dirigé par Aram Hatchiaturian et, respectivement, par Constantin Bugeanu.

Les projets de la Maison „Electrecord" prévoient une augmentation annuelle du répertoire par de nouvelles oeuvres musicales roumaines et universelles. Le catalogue des disques roumains devient donc, par étapes, plus abondant, offrant au public la possibilité de s'offrir une discothèque comprenant les pièces les plus marquantes de la littérature musicale.

La musique folklorique compte parmi les genres qui occupent une place importante dans la production de l'„Electrecord". De nouveaux enregistrements de chansons et danses sélectionnées dans le trésor inépuisable du folklore roumain, paraissent chaque mois. Les disques contiennent soit le récital d'un des solistes chanteurs ou instrumentistes qui jouit de la sympathie du public, soit un programme exécuté par l'un des nombreux orchestres folkloriques existant dans les différentes localités du pays, soit enfin un recueil de pièces folkloriques sélectionnées, appartenant à une certaine contrée du pays et interprétées par différents solistes. En tous cas, étant données les caractéristiques régionales de la musique folklorique roumaine, les disques sont conçus de manière à être agréés, grâce à leur contenu stylistique unitaire, par les habitants de la zone respective.

Il y a aussi les disques avec les grands ensembles de Bucarest, („Ciocîrlia", „Perinița", „Barbu Lăutaru"), qui, en disposant de groupes de solistes représentants toutes les zones du pays, ont un répertoire étendu de chansons et danses populaires, destiné à offrir une image suggestive de la musique folklorique du pays.

Dans une catégorie à part se placent les disques de l'inoubliable chanteuse de folklore Maria Tănase, qui filtrait à travers sa personnalité d'une si grande originalité les mélodies d'un vaste répertoire couvrant presque toutes les contrées de Roumanie.

Un ouvrage d'une valeur scientifique remarquable est l'Anthologie de la Musique Folklorique Roumaine, éditée en collaboration avec l'Institut d'Ethnographie et Folklore de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie. L'ouvrage comprend deux volumes chacun contenant trois disques. L'auditeur qui écoute les six disques trouve — à travers les différents chapitres — une image suggestive des instruments musicaux roumains, des chansons et des danses, du folklore en général, coûtumes, musique pastorale.

Les nationalités cohabitantes de Roumanie jouissent elles aussi de la meilleure attention de la part de l'„Electrecord" en ce qui concerne la parution de disques comprenant des chansons et des danses du folklore hongrois, allemand, serbe, turc, juif et autres.

La musique légère — nom sous lequel on englobe des morceaux appartenant aux sous-genres très appréciés du public de la musique de la danse, du divertissement, du music-hall etc., — est représentée dans le catalogue de la Maison „Electrecord" par un grand nombre de disques.

On y encourage principalement les créations musicales originales, imprimées soit sur des disques-médaillon (dédié à un seul compositeur), soit sur des disques-

récital comprenant des mélodies de différents compositeurs, executées par un seul chanteur. Ne sont pas oubliés non plus les succés de jadis, — les „Evergreens“ — de certains pionniers de la musique légère roumaine : Ion Vasilescu, Ionel Fernic, Gherase Dendrino, Elly Roman, N. Kirculescu, Vasile Vasilache etc. Leurs successeurs, les compositeurs H. Mălineanu, Radu Şerban, V. Veselovschi, Aurel Giroveanu, George Grigoriu, Temistocle Popa etc., ainsi que les très jeunes Ion Cristinoiu, Florin Bogardo, Vasile Vasilache jr. et autres, sont constamment présents dans l'actualité du disque de ce genre.

La faveur dont jouit dans le pays et à l'étranger la musique légère roumaine s'étend aussi à ses interprètes, hôtes assidus des studios de la Maison de Disques „Electrecord“. Les meilleurs parmi les chanteurs — depuis les „vétérans“ (Dorina Drăghici, Mia Braia, Gică Petrescu) jusqu'aux jeunes (Margareta Pîslaru, Constantin Drăghici, Doina Badea, Dan Spătaru, Anda Călugăreanu, Luminiţa Dobrescu, Michaela Mihai, Jean Păunescu et autres) —, peuvent être écoutés sur de nombreux disques qui reproduisent les succés du répertoire national et international. Annuellement, à partir de 1964, le Comité d'Etat pour la Culture et l'Art accorde le „Prix du Disque de musique légère roumaine“ au meilleur disque récital qui, pour satisfaire aux exigences de qualité du jury spécialement constitué à cette fin, obtient également la faveur du public des discophiles. Jusqu'a présent, cette distinction a été accordée aux chanteurs Constantin Drăghici, Mia Braia, Margareta Pîslaru, Dan Spătaru et Gică Petrescu. „Electrecord“ y joint traditionnellement „Le Disque d'or“.

A côté des chanteurs, les ensembles instrumentaux constituent eux aussi des sujets d'attraction des disques de musique légère. Particulièrement appréciés par le public : l'orchestre de musique légère de la Radio-Télévision roumaine (chef d'orchestre Sile Dinicu), l'orchestre de la Maison de Disques „Electrecord“ (chef d'orchestre Al. Imre), les ensembles dirigés par Richard Oschanitzki, Constantin Alexandru, Cornel Popescu, Paul Ghentzer, etc., de même que les ensembles de voix et instruments de type „beat“ connus sous les noms de „Sincron“ et „Phöenix“.

La musique de jazz constitue depuis quelques années une des préoccupations de l'„Electrecord“. En faisant appel aux meilleurs interprètes roumains du genre et à quelques hôtes de l'étranger venus en tournée en Roumanie, plusieurs disques réunis en une „Série Jazz“ ont été gravés jusqu'à présent. Le public a particulièrement apprécié le programme de Bossa-Nova avec Richard Oschanitzki, le disque „Jazz in trio“ des différents ensembles réunis autour de Johnny Răducanu (à la contrebasse), la „jam-session“ enregistrée à l'occasion de la présence à Bucarest du pianiste autrichien bien connu Friedrich Gulda.

Les disques „Electrecord“ contribuent d'autre part à prolonger dans le temps les échos des deux principales manifestations de musique légère organisées périodiquement en Roumanie : le Festival National de Mamaia et le Festival International de Braşov. Aussi, les mélodies ayant obtenu des prix ou qui ont été remarquées par le public à l'occasion des Festivals se déroulant dans Mamaia l'ensoleillée surnommée „La perle du Littoral“, sont immédiatement vulgarisées par le disque, „Le Cerf d'Or“ — le festival qui commence à attirer annuellement l'élite de la musique légère internationale vers Braşov la localité pleine de pittoresque des Carpathes transylvaines, — et lui aussi le start de nombreux disques réalisés avec des chanteurs du pays et de l'étranger. A cette occasion, et à celle de différentes tournées de concerts en Roumanie, des enregistrements ont été effectués avec des vedettes bien connues, telles que : Domenico Modugno, Yma Sumac, „Los Paraguayos“, Gloria Lasso, Milva, Tony Dallara, Boby Solo, Caterina Caselli, Udo Jürgens, Drafi Deutscher, Michele, Don Backy, Betty Curtis, Remo Germani, Jennifer, Nini Rosso, „I. Dik-Dik“ etc. C'est ainsi que le disque roumain essaie d'offrir au grand public une image aussi complète que possible des différents styles et orientations du développement qui caractérisent la musique légère contemporaine.

Le catalogue de la Maison de Disques „Electrecord” contient également de nombreux enregistrements d'autre genre : musique chorale, musique de fanfare, musique pour enfants, disques d'éducation musicale, récitals de poésie et de prose, contes, pièces de théâtre, cours de langues étrangères, disques-annexes à différents manuels d'enseignement. Par ce vaste champ d'activité multilatérale, le disque roumain est présent partout, dans la vie artistique et culturelle du pays, en contribuant à faire mieux connaître au-delà des frontières les réalités roumaines.

Les possibilités qui, chaque année, s'ouvrent toujours plus vastes au disque roumain, sont à même de déterminer pour l'avenir une augmentation incessante de l'importance de sa contribution à la pénétration de l'art et de la culture dans les rangs du grand public.

EDGAR ELIAN

SUMAR

Sabin V. Drăgoi
Armonizarea cîntecului popular românesc (VII) 1

CREAȚII

Anton Dogaru
„Canto I" de Aurel Stroe 3

INTERVIURI

Rodica Savopol
Marc Pincherle despre muzica actuală. . . 6

Constantin Drăgoi
Dialog despre muzică cu Prof. dr. Pavel Apostol 9

CONTRIBUȚII LA ISTORIA MUZICII ROMÂNEȘTI

Viorel Cosma
George Enescu, pianist 13

VIAȚA MUZICALĂ

V. Cristian
Orchestra simfonică a Filarmonicii naționale din Varșovia la București. 16

J.-V. Pandelescu
Retrospectivă 17

C. Răsvan
Debuturi 23

Silvian Georgescu
Concert prezentare de prime audiții. . . 23

Gh. P. Angelescu
Concerte și recitaluri la Conservatorul bucureștean 25

Claudiu Negulescu
Prof. Victor Iusceanu la 60 de ani. . . 26

R. C.
Prima sesiune științifică a liceului de muzică nr. 1 27

DIN ȚARĂ

Emilian Dragea
„Portretul" de Salvatore Allegra la Opera maghiară din Cluj 27

Ștefan Bellu
„Luceafărul de ziuă" de Tudor Jarda la Ansamblul de cîntece și dansuri „Maramureșul" din Baia Mare 28

Edmond Deda
„Cerbul de aur" '70 29

DISCURI

Florian Lungu
Discuri Electrecord seria Jazz 31

RECENZII

Nicolae Parocescu
Constantin Brăiloiu Opere vol. II. . . . 33
Cercetări pedagogice muzicale la Cluj. . 34

Grigore Constantinescu
Formele muzicale de Dumitru Bughici. . 35

★

Liliana Constantinescu
Muzicieni români peste hotare. 37

DE PESTE HOTARE

Hugh Wood
Tendințe ale vieții muzicale engleze contemporane 40

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE. . 43

SOMMAIRE

Sabin V. Drăgoi.
Harmonisation du chant populaire roumain (VII) 1

CRÉATIONS MUSICALES

Anton Dogaru
„CANTO I" d'Aurel Stroe 3

INTERVIEWS

Rodica Savopol
Marc Pincherle, sur la musique actuelle. . 6

Constantin Drăgoi
Causerie sur la musique avec le Pr. Dr. Pavel Apostol 9

CONTRIBUTIONS À L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE ROUMAINE

Viorel Cosma
Georges Enesco, pianiste 13

LA VIE MUSICALE

V. Cristian
L'Orchestre symphonique de la Philharmonie Nationale de Varsovie à Bucarest. . . 16

J.-V. Pandelescu
Rétrospective 17

C. Răsvan
Débuts 23

Silvian Georgescu
Premières auditions 23

Gh. P. Angelescu
Concerts et Récitals au Conservatoire de Bucarest 25

Claudiu Negulescu
Prof. Victor Iusceanu à ses 60 ans . . . 26

R. C.
Première session scientifique du Lycée de Musique no. 1 27

ACTUALITÉS MUSICALES DANS LE PAYS

Emilian Dragea
„Portrait" de Salvatore Allegra au Théâtre d'Opéra hongrois de Cluj. 27

Ștefan Bellu
„Luceafărul de ziuă" (Vénus) de Tudor Jarda dans l'interprétation de l'Ensemble de chants et danses „Maramureș" de Baia-Mare 28

Edmond Deda
Le „Cerf d'Or" '70 29

DISQUES

Florian Lungu
Disques „Electrecord" série Jazz. . . . 31

COMPTES RENDUS

Nicolae Parocescu
Constantin Brăiloïu, Oeuvres, II-e vol. . 33
Recherches pédagogiques musicales à Cluj . 34

Grigore Constantinescu
Les formes musicales de Dumitru Bughici . 35

★

Liliana Constantinescu
Musiciens roumains à l'étranger 37

ACTUALITÉS DE L'ÉTRANGER

Hugh Wood
Tendances de la vie musicale anglaise contemporaine 40

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE. . 43

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

REVISTA MUZICA

Redacţia şi administraţia : Bucureşti — Str. „13 Decembrie“ Nr. 24, Sector 7
Telefon : 15.21.19 sau 14.77.10

COLEGIUL REDACŢIONAL

Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiaşiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ştefan Niculescu, Laurenţiu Profeta, Sigismund Toduţă.
Vasile Tomescu (redactor-şef)

Pe coperta I : Corul „Madrigal“ al Conservatorului „Ciprian Porumbescu“ din Bucureşti. Dirijor Marin Constantin.

Coperta şi macheta artistică : Adrian Constantinescu

I. P. „Informaţia“ — c. 5058

64.421

Preţul 7 lei

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ȘI ARTĂ

1970 martie

3

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ

Anul XX nr. 3 martie 1970

MUZICA ROMÂNEASCĂ ÎN DISCUŢIA PLENAREI SECŢIEI SIMFONICE A UNIUNII COMPOZITORILOR

În ziua de 26 ianuarie 1970, la sediul Uniunii compozitorilor a avut loc plenara Secţiei de muzică simfonică, vocal-simfonică, de cameră, de operă şi balet. Realizînd un tur de orizont şi o apreciere critică asupra creaţiei din ultimul an, compozitorii Pascal Bentoiu şi Theodor Grigoriu au prezentat două rapoarte de bază supuse discuţiei plenarei, rapoarte pe care le publicăm integral în cadrul revistei noastre.

Expunerea compozitorului

PASCAL BENTOIU

După conferinţa pe ţară a compozitorilor şi muzicologilor din decembrie 1968, Biroul, în noua sa componenţă, a început prin a-şi redacta — în urma unor aprofundate discuţii — norme de activitate mai precise, mai complexe, în dorinţa de a putea analiza cît mai temeinic şi mai obiectiv lucrările ce-i sînt prezentate. Dacă nu toate măsurile preconizate atunci au putut fi aplicate ad literam, aceasta se datoreşte exclusiv unui volum de lucrări foarte mare care face ca timpul afectat fiecărei piese în parte să fie, poate, cîteodată mai restrîns decît am dori-o ; totuşi, el rămîne suficient pentru ca membrii Biroului, cu experienţa acumulată, să-şi poată formula o părere justă şi adecvată.

În perioada de care ne ocupăm, Biroul a ţinut 40 de şedinţe de lucru în care a analizat 187 de lucrări aflate în diferite faze de cercetare (pentru o audiţie, pentru referat definitiv, achiziţie etc.), a studiat 2 cereri de admitere în Uniune şi lucrările anexate, a făcut 6 propuneri de definitivare de membri, 6 referate pentru pensionări, propuneri pentru tipar pe 1969 şi 1970, recomandări pentru copiatură şi Xerox, recomandări pentru premiile Uniunii pentru 1967—1968, propuneri la premiul Uniunii pentru lucrări simfonice de mici dimensiuni, recomandări pentru Electrecord, trimiteri de piese la concursuri în străinătate, propuneri pentru programele cenaclurilor, discutarea unor contestaţii şi memorii, discutarea (la începutul şi la sfîrşitul anului) a activităţii Biroului etc.

Din totalul de 187 lucrări văzute, 136 au avut referat definitiv favorabil, 14 nu au fost recomandate la difuzare, iar 37 au primit avizul pentru o difuzare (eventual şi copiere de material) — referatul urmînd a fi completat la audiţia pe bandă.

Pe genuri, lucrările cercetate se repartizează în felul următor :

Simfonia, simfonietta şi simfonia de cameră. **Au fost văzute în perioada amintită un număr de 14 lucrări de acest gen (din care 11 au avut referat definitiv), între care, pe lîngă remarcabile creaţii datorate maeştrilor genului Mihail Andricu, Dimitrie Cuclin, Ludovic Feldman, Biroul a avut satisfacţia să înregistreze valoroasa simfonie a lui Nicolae Beloiu, (ulterior premiată la Bruxelles cu premiul Regina Elisabeta), lucrare vădind o forţă emoţională şi un meşteşug orchestral deosebite,** Simfonia 6-a **de nobilă inspiraţie şi îndrăzneţe prospectări de limbaj a lui Wilhelm Berger,** Simfonia a 3-a (**Bizantina**) **de Doru Popovici, care urmăreşte consecvent o activitate de explorări în domeniul actualizării tezaurului vechi al culturii noastre muzicale, simfoniile de cameră ale lui Mircea Chiriac şi Dan Constantinescu în care autorii îşi urmează, fiecare pe linia sa, strădania de înnoire a limbajului.**

Se cuvin de asemenea remarcate Simfonietta giocosa **de Cornel Ţăranu,** Simfonia I-a **de Mircea Hoinic, ca şi** Simfonia **tînărului Sorin Vulcu. În ansamblu, genul este viguros, numărul lucrărilor prezentate în acest răstimp fiind uşor superior mediei ultimilor 4 ani, iar calitatea menţinîndu-se la un frumos nivel, atestat şi de confirmarea amintită pe plan internaţional. Tendinţele stilistice se manifestă în două direcţii clare : pe de o parte reînnoirea conceptului formei tradiţionale, iar pe de alta năzuinţa spre un limbaj de largă sinteză cu înglobarea unor cuceriri certe ale muzicii mai noi.**

Concertul. **Biroul a cercetat 4 lucrări de acest gen între care numai două** (Concertul pentru trombon şi orchestră **de Leib Nachman şi** Concertino pentru oboi, fagot şi orchestră de coarde **de Adrian Raţiu) pentru referat definitiv, celelalte două (lucrări de Andrei Porfetye şi Wilhelm Berger) fiind de abia la faza aprobării unei audiţii şi a copierii materialului. Dacă ne referim la împrejurarea că, în cazul lui Adrian Raţiu este vorba de o lucrare ceva mai veche, rămîne să constatăm o bruscă şi inexplicabilă depopulare a genului. Media de peste 10**

lucrări pe care o putem înregistra în cei 4 ani premergători Conferinței pe țară, apare brutal redusă la mai puțin de jumătate. În aceste condiții, este evident că, cu greu s-ar putea vorbi de tendințe generale în cadrul genului și Biroul își face o datorie din a semnala în cadrul raportului său starea de lucruri puțin îmbucurătoare din acest domeniu.

Alte piese simfonice.

Este un fapt că, în ultimele două decenii, — pe plan mondial — eforturile simfoniștilor s-au îndreptat din ce în ce mai mult către elaborarea unor piese neîncadrate în genurile tradiționale ca simfonia, suita, concertul, poemul simfonic etc. Această evoluție se observă din plin și în muzica românească. S-au înregistrat în anul trecut 37 piese simfonice diverse (dintre care 22 cu referat definitiv). Puține dintre lucrările cuprinse la acest capitol și poate nu întotdeauna din cele mai reușite — se mai numesc suită, poem sau uvertură. Cele mai multe — cum se va vedea — apelează la denumiri sugestive pentru conținutul sau forma piesei și, în general, acțiunea de făurire a formei merge mînă în mînă cu cea de constituire a materialului propriu-zis, (ne referim la modurile specifice, la tiparele ritmice, la selecția timbrală, într-un cuvînt la structurile proprii fiecărei lucrări în parte). Biroul consideră această evoluție, această încadrare a eforturilor creatoare într-o mișcare ce se vădește impetuoasă pe plan internațional, drept un fapt pozitiv și care — în principiu — merită a fi salutat. Distincția pe care o făceam mai înainte se referă totuși la necesitățile ce nu pot fi trecute cu vederea ale vieții noastre muzicale în concretul ei. Avem numeroase orchestre de provincie care nu se ridică totdeauna la nivelul cerut de interpretarea lucrărilor moderne, care nu au parcurs suficient un repertoriu de muzică contemporană — s-ar putea spune — clasică, și care satisfac nevoia de frumos a unui public plin de bunăvoință, dar uneori insuficient pregătit a sări direct de la Richard Strauss la Boulez ori Stockhausen. Pentru un atare public s-ar cere scrise lucrări mai accesibile, simple dar nu simpliste, eventual tradiționale dar nu academice, clare și directe, dar nu vulgare. Raportul de față trebuie să conțină — *socotim* — o dată în plus, un îndemn către cei mai valoroși compozitori ai generațiilor medie și tînără, de a făuri acele lucrări simple, puternice și de nivel, pe care viața noastră muzicală le cere imperios.

Revenind la producția efectivă se cuvine să citățm, fără a intra de fiecare dată în amănunte, reușite certe cum ar fi Canto I de Aurel Stroe, Vitralii de Mihai Moldovan, Echo și Elogiu de Lucian Metianu, Episoade și Polifonie pentru 7 grupe instrumentale de Vasile Herman, Poem bizantin de Doru Popovici, Transmutanțe de Eugen Wendel, Alb-Negru de Corneliu Dan Georgescu, Muzica festivă de Ștefan Zorzor. Interesant de notat este faptul că această muzică, filtrată prin canoane de disciplină intelectuală deosebit de severe, regăsește în cele mai bune momente (ne referim aci mai cu seamă la lucrări de Aurel Stroe, Lucian Metianu, Vasile Herman, Corneliu Dan Georgescu) o căldură și o culoare aproape romantice, dovadă că în evoluția sa sensibilitatea umană regăsește periodic aceleași valori, însă în forme deosebite.

Lucrări vocal-simfonice. Cele constatate cînd ne-am ocupat de simfonie se adeveresc și la acest capitol. Tendința de a regăsi discursul larg, generos și accesibilitatea directă în structurări noi se observă și aici. Doi importanți maeștri ai muzicii noastre, Gheorghe Dumitrescu și Sigismund Toduță, sînt prezenți cu lucrări de mare anvergură, respectiv oratoriile Pămînt dezrobit — pe texte de poeți clasici români — și Miorița pe versuri populare. (Poate nu exagerăm dacă afirmăm că în „Miorița" maestrul Toduță ne-a dat cea mai importantă lucrare a creației sale de pînă acum). Ambii compozitori sînt profund ancorați în melosul popular pe care-l decantează și-l structurează în puternice și convingătoare arhitecturi sonore.

Alături de ei, compozitorii din generațiile mai tinere sînt preocupați să cîștige pentru acest important domeniu al creației zone de sensibilitate proaspătă, culori orchestrale inedite, structuri tot mai elaborate, nepierzînd însă calitatea comunicării directe. În acest sens trebuie subliniată reușita de prim ordin a lui Theodor Grigoriu, care cu Elegia Pontica ne dă un adevărat recviem laic, cantata Ulisse de Liviu Glodeanu și cantata-miniatură Glorie pentru cor de copii și mic ansamblu instrumental a aceluiași, cantata Cîntare omului de Mihai Moldovan ș.a.

Numărul de 20 lucrări în genul vocal-simfonic (din care numai 8 cu referat definitiv), ca și procentul relativ ridicat de reușite, ne îndreptățesc să afirmăm vitalitatea acestui gen în muzica noastră și să exprimăm speranța că orientarea spre teme de arzătoare actualitate va fi din ce în ce mai puternică.

Opera și baletul. Un număr de 11 lucrări, între care 4 au referat definitiv, au poposit pe masa biroului în anul trecut. Cifra nu trebuie să ne inducă în eroare. 3 din aceste 11 lucrări sînt vechi, ele nu corespund cerințelor actuale ale vieții noastre muzicale. Biroul nu a putut aviza pentru difuzarea lor integrală, însă a recomandat autorului să selecteze unele arii pentru execuții eventuale în concert. De asemenea, lucrarea compozitorului Ovidiu Manole din Timișoara, opera „Măiastra" nu a putut obține, cu toate că posedă, fără îndoială, unele calități, avizul favorabil pentru montarea ei în spectacol și s-a făcut tot așa recomandarea să fie extrase fragmente pentru concert. Operele care au văzut pentru prima oară luminile rampei anul trecut sînt doar două : Decebal de Gheorghe Dumitrescu la București și Stejarul din Borzești de Teodor Bratu la Iași. La acestea se adaugă Mariana Pineda de Doru Popovici la Iași, lucrare care însă a fost executată integral în concert în 1966 și despre care s-a vorbit în rapoartele precedente. Referitor la „Decebal" se cuvine să reamintim că reprezentarea acestei opere a stîrnit aprecierile unanim elogioase ale criticii și că ea vine să completeze în mod fericit ciclul de ample fresce epico-dramatice deschis prin oratoriul „Tudor Vladimirescu" și continuă prin alte 3 opere ale compozitorului în prealabil puse în scenă la Opera din București ; noua lucrare readuce același climat spiritual de puternic patriotism exprimat prin mijlocirea unui melos de autentică esență populară. „Stejarul din Borzești" se înscrie oarecum pe aceeași orbită, deși cu mijloace mai restrînse, și constituie prima încercare — promițătoare fără îndoială — a lui Teodor Bratu în domeniul muzicii dramatice.

Opera radiofonică Zamolxis de Liviu Glodeanu, după Lucian Blaga, a fost realizată în studiourile Radiotelevisiunii Române, și ea a însemnat pentru autor o tensionare la maximum a capacităților sale creatoare, încu-

nunată de izbîndă. Primul contact al lui Glodeanu cu genul dramatic oferă premize valabile pentru o activitate viitoare în acest sens.

Tot stagiunea trecută a văzut și premiera baletului Ciudatul trubadur de Liviu Ionescu, lucrare tinerească, avîntată, nelipsită însă pe alocuri de unele clișee de natură a opaciza imaginea muzicală.

Noutățile absolute, fără referat definitiv deocamdată, sînt operele Nu va primi premiul Nobel de Aurel Stroe, pe un libret de Paul Sterian (în limba franceză) și Hamlet de Pascal Bentoiu, precum și baletul Fata și masca de Carmen Petra, pe un scenariu al lui N. Coman care a suscitat în birou o sumă de obiecții. Dacă ne gîndim la amănuntul că există în România 5 teatre de operă de prim rang și o sumă de alte teatre muzicale, atunci numărul de 3 opere noi și 1 balet, puse în scenă într-un an de zile în toată țara, apare ca net insuficient. Pentru a nu face la infinit procesul administrațiilor teatrelor de operă (care indiscutabil își au partea lor de răspundere), trebuie să arătăm în mod obiectiv că puțini compozitori reușesc încă să se consacre unor lucrări de anvergură în acest gen. O primă greutate este cert aceea a libretelor (Gh. Dumitrescu, Liviu Glodeanu, Teodor Bratu, Pascal Bentoiu și-au scris singuri libretele). O alta este, la fel de cert, scăzuta remunerație bănească în raport cu alte genuri și faptul că drepturile de autor subsecvente nu reușesc de multe ori să acopere nici costul florilor pe care autorii le oferă interpreților în seara premierei. Un mic calcul ne poate arăta că o operă de două ceasuri echivalează la achiziție cu cca 4 sonate instrumentale sau cu o lucrare simfonică medie și 2—3 cicluri de lieduri etc. În schimb, tiparul se obține pentru lucrările dramatice mult mai anevoie și numai în forma reducție de pian, iar situația drepturilor de folosință este cea care s-a arătat mai înainte.

În fine, un alt motiv, dar poate nu cel mai de neglijat, este puțina satisfacție artistică pe care autorul de operă, după așteptări de ani de zile, o recoltează în sala de spectacol. Comparativ cu nivelul execuției pieselor simfonice (și acesta lăsînd de multe ori de dorit), nivelul interpretativ al reprezentațiilor de operă și de balet este cel mai adesea mult inferior.

Toate acestea sînt doar semnalate în cadrul acestui raport pentru a lămuri plenarei noastre de ce se scrie atît de puțină operă în România. Nu ne propunem să sugerăm aci soluții. Dacă soluțiile vor veni, ele vor fi neapărat rezultatul unor eforturi și bunăvoințe care depășesc cu mult cadrul adunării de față.

Muzica de cameră.

Lucrări pentru pian. 14 lucrări, din care 3 n-au obținut avizul de difuzare, 9 au trecut cu mențiunea „se poate difuza", iar 2 au primit și recomandarea pentru achiziție. Este o situație absolut nesatisfăcătoare și care continuă de mai mulți ani, arătînd o criză evidentă a acestui gen de lucrări. Pare că în această zonă care nu cu mult timp în urmă constituia un front puternic al muzicii noastre de cameră instrumentale, nu se mai avîntă decît franc-tirori izolați, recoltînd niște semiizbînzi, sau de-a dreptul sucombînd. Este o situație asupra căreia membrii secției noastre ar trebui să reflecteze. Ceva mai înviorată apare atmosfera în domeniul lucrărilor de vioară și pian sau vioară solo. Numărul de 15 piese examinate de Birou se soldează cu bilanțul următor: 10 propuneri de achiziție, 3 de difuzare și 2 fără difuzare. Între bucățile ce s-au remarcat, figurează sonate pentru violină solo de Dumitru Bughici și Alexandru Hrisanide și lucrări pentru vioară și pian de Diamandi Gheciu, Mircea Popa, Kozma Geza, Gabor Jodal ș.a.

Deși situația este relativ bună în sfera lucrărilor de vioară, am vrea să observăm totuși că o sumă de compozitori cu experiență par a se fi îndepărtat de acest soi de preocupări și că s-ar putea să ne așteptăm pe viitor la surprize de natura celor semnalate în sectorul pianistic.

Piesele pentru diferite instrumente sînt în evidentă scădere, atît numeric cît și ca procentaj de reușite, 13 lucrări în total, cu numai 6 propuneri de achiziție. Doar la capitolul orgă putem semnala un reviriment datorat îndeosebi activității lui Andrei Porfetye, care a devenit un remarcabil specialist al instrumentului (Sonata Nr. 2 și Fantasia pentru orgă solo, au suscitat aprecieri calde și unanime) și unor compoziții de Kozma Matei și Eduard Tereny.

Cvartetul de coarde continuă o existență mai mult sau mai puțin vegetativă. Am înregistrat 7 lucrări din care numai 5 cu referat definitiv; între ele se remarcă Cvartetul Nr. 1 de Mihai Moldovan. Cele 2 lucrări în preavizare sînt Cvartetul Nr. 5 de Zeno Vancea, din care s-a văzut numai o parte și Cvartetul-fantezie de Dumitru Bughici. Situația rămîne clar nesatisfăcătoare și oarecum greu explicabilă pentru că la ora aceasta s-au refăcut o sumă de ansambluri de cvartet cu reale calități.

Alte compoziții pentru ansambluri de cameră

Zona aceasta corespunde pe planul cameral în bună măsură celei descrise la capitolul lucrărilor simfonice fără formă tradițională. Se încearcă diverse sonorități, cu mai mult sau mai puțin succes și de asemenea au fost depuse pe masa Biroului lucrări ce propun o asociere a sonorului cu vizualul în cadrul unui act artistic sincretic, compozitorul asumîndu-și în aceste cazuri și un rol de scenarist și regizor.

Astfel Corneliu Cezar, Miriam Marbe, Octavian Nemescu și alții au prezentat lucrări sau proiecte de lucrări care nu pot fi apreciate dintr-un punct de vedere exclusiv muzical. În aceste situații, Biroul — deși, evident, interesat de lucrări — nu și-a putut asuma răspunderea unui aviz de difuzare pe sectoare care-i depășeau competența și a propus vizionarea acestui gen de lucrări în fața unei comisii lărgite cu specialiști din alte domenii (regie, scenografie) în care partea sa de contribuție să privească sectorul muzical. O asemenea vizionare, în formele preconizate de birou, nu a avut încă loc. Ne exprimăm însă convingerea că această sferă de preocupări merită a fi urmărită cu toată solicitudinea. În rest, putem atrage atenția asupra unor lucrări interesante cum ar fi Trei șalvari de Matei Socor, spirituală, burlescă pentru septet de suflători, ilustrînd fidel o anecdotică de origine populară, Sita lui Eratostene de Anatol Vieru, colaj muzical realizat pe principii aritmetice simple, Dialoguri I de Cornel Țăranu, ciclul Remember pentru voce și 12 instrumente de Walter Mihai Klepper, pe versuri de Ana Blandiana, Divertisment pentru harpă, cvintet de suflători, xilofon și contrabas de Carmen Petra, Ipostaze pentru cvartet de suflători de Liviu Dan-

dara, Trio pentru vioară, cello și pian de N. Buicliu, lucrare mai veche dar revizuită în ultima vreme, Doină pentru voce, oboi, clarinet și harpă de Mansi Barberis ș.a.

Cum s-a întîmplat și în trecut cu Scenele nocturne de Anatol Vieru și Sonetul Trecut-au anii de Gheorghe Costinescu, lucrări corale care, prin tehnica lor și prin problematica abordată, se înscriau mai degrabă în sfera noastră de activitate decît în cea a secției respective, biroul a examinat și în anul care s-a scurs o asemenea lucrare corală : e vorba de Aforisme de Ștefan Niculescu, șapte piese pe fragmente din filozoful presocratic Heraclit. S-a apreciat această compoziție drept o reușită majoră atît pe plan tehnic, cît și al conținutului, datorită remarcabilei puneri în pagină și impresionantei intuiții a universului filozofic heraclitean și actualizării lui.

În general vorbind, sectorul camoral prezintă două tendințe :

a) restrîngerea creației în formele tradiționale și o oarecare neglijare a pieselor pentru instrumentele soliste de toate genurile

b) cultivarea ansamblurilor de tipuri speciale, cu căutări fervente în direcția unei structurări originale a materialului sonor și a dobîndirii unor valori coloristice noi.

Liedul. Un număr de 17 compozitori au prezentat fie cicluri, fie piese izolate. Se remarcă lieduri pe versuri de Tudor Arghezi, Adrian Maniu și Lucian Blaga de Tudor Ciortea, care continuă în acest fel o activitate fructuoasă și rămîne, la ora aceasta, între compozitorii români, cel mai consecvent făuritor de lieduri, vădind o mare subtilitate a transpunerii valorilor poetice și un rafinat comentariu instrumental (pianistic sau al ansamblurilor). Nicolae Coman a prezentat un reușit ciclu de 7 lieduri pe versuri de Sapho, Sandburg, Michelangelo și Mariana Dumitrescu, audiat cu interes într-unul din cenaclurile noastre. Cicluri sau lieduri demne de atenție au scris și Zoltan Aladar, Csiki Boldisar, Kozma Matei, Dan Voiculescu, Emil Lerescu, Diamandi Gheciu, Andrei Porfetye, Carmen Petra, Ion Borgovan. În ansamblu, o recoltă aproape satisfăcătoare, în buna tradiție a acestui gen în muzica noastră, fără soluții deosebit de înnoitoare, dar cultivînd finețea vibrației lirice, de multe ori cu succes real.

Muzica electronică a cunoscut o apariție izolată printr-o lucrare realizată de Aurel Stroe în Danemarca. Biroul își propune aprofundarea chestiunilor specifice cu ocazia unui cenaclu închinat preocupărilor din acest domeniu în țara noastră, deși nu dispunem încă de un aparataj corespunzător, și care va avea loc la sfîrșitul lunii martie. Eventual — pentru ridicarea propriei competențe în acest domeniu, ce s-ar putea să crească mult în anii ce vin — ne propunem unele eforturi de familiarizare cu problemele specifice, în forme ce urmează a fi discutate ulterior.

Problemele

Am prezentat mai sus un tablou al creației 1969, tablou pe care l-am dorit cît mai complet și mai obiectiv. El reprezintă rezultatul unor strădanii pe care membrii Biroului le-au depus, cu abnegație și un deosebit simț al răspunderii, în decurs de un an. Din datele înfățișate s-au desprins, sperăm, un șir de probleme pe care am dori să le reluăm, mai sistematizat, în acest capitol al raportului nostru.

Care sînt tendințele în muzica noastră, la ora actuală ? În mod natural, și nu neapărat repartizat pe compozitori și generații, sînt — credem — trei linii principale de forță, care-și manifestă existența în creația noastră.

Una este continuarea, de multe ori viguroasă, a tradiției, alta o constituie suma eforturilor de prospectare sau asimilare a unor tehnici mereu noi, în fine, între ele există o tendință de a realiza sinteze de limbaj în slujba unui cît mai bogat conținut de idei și sentimente. Desigur toate aceste tendințe sînt justificate și tocmai din coexistența lor rezultă spectrul larg al creației noastre actuale. Trebuie adăugat că toate aceste direcții se află într-un permanent proces dinamic. Ceea ce azi constituie prospectare, mîine poate deveni clasic sau, dimpotrivă — rebut. Ceea ce apare astăzi ca sinteză poate conține, în fapt, germenii noului, sau — dimpotrivă — timpul va demonstra că a fost o falsă sinteză etc.

Independent însă de problema tendințelor stilistice, Biroul ține să sublinieze în raportul său că există încă un procent relativ ridicat de lucrări nereușite. Nu este vorba numai de cele 14 titluri care n-au primit avizul de difuzare, dar și de o sumă de piese care au trecut la limită, piese călduțe care nu fac rău, dar nici bine, de care — de fapt — este îndoielnic că cineva va avea vreodată nevoie. Uneori comisia noastră stă perplexă în fața unor partituri care au mai multe afinități cu un artizanat mărunt de cooperativă decît cu ceea ce ar trebui să fie opera de artă. Alteori ne aflăm în fața unor încercări de înnoire a limbajului ce nu depășesc condiția modestă a unor exerciții componistice mimetice. Și totuși, lucrările trec pentru că nu avem suficiente motive să le respingem, dar este trist pentru birou să ajungă la asemenea considerente și — invers — nu există bucurie colegială mai mare decît să se constate într-o lucrare vigoarea, fantezia, avîntul, profunzimea, ingeniozitatea și competența. De fapt, trebuie spus că problema conținutului despre care s-a vorbit mult, este departe de a fi elucidată în toată complexitatea ei. Unii persistă în identificarea conținutului cu o pompoasă și apriorică declarație de intenții și nu realizează că elementele cu care-și clădesc opera nu sînt nici deosebit de noi, nici interesante, nici ingenioase și nici măcar foarte solide, iar alții sînt încă prea preocupați de elaborarea structurilor pentru a avea timp să se mai gîndească și la altceva și, oricum, par a avea ideea preconceputâ că un conținut apare implicit în momentul în care o structură a fost elaborată. Credem de aceea că pentru viitorul nu prea îndepărtat ar fi bine să se dezbată în cadrul secției noastre, cît mai concret și mai documentat, cu luări de cuvînt ale unor compozitori de orientări cît mai diverse, problema conținutului. Altminteri riscăm să purtăm la infinit discuții fără rost, pentru că, dacă doi oameni nu cad la învoială asupra sensului cuvintelor pe care le utilizează, ei nu se vor putea nici măcar înțelege unul pe altul, necum ajuta.

În altă ordine de idei, trebuie să constatăm, în general, o ciudată neadaptare a activității compozitorilor la mijloacele interpretative concrete. Pianiști avem o mulțime, dar muzică pentru pian nu se scrie, cîntăreți admirabili — dar lieduri apar puține, formațiile de cvartet au prins din nou viață — însă lucrările nu se prea arată, soliști valoroși, unii premiați la concursurile internaționale, numeroși — dar concertele lipsesc, orchestre vreo 16 — însă lucrările pentru aceste orchestre nu se scriu ș.a.m.d. Fenomene îmbucurătoare, ca repertoriul promovat de for-

mația „Musica Nova" și corul „Madrigal" rămîn fapte izolate — și ele nu pot risipi sentimentul că în creația noastră simfonică și camerală există un fel de lipsă de adresă care cu timpul poate deveni îngrijorătoare.

Între forța de plăsmuire a compozitorilor și baza materială existentă s-a constatat întotdeauna o sănătoasă interacțiune dialectică a cărei relativă absență la ora aceasta nu are de ce să ne bucure.

Conexat cu aceasta, trebuie reluată problema ofilirii unor genuri ca sonata, cvartetul, concertul. Este clar că formele evoluează și că ar fi absurd să ne închipuim că se va scrie mereu numai în vechile tipare. Deci — în principiu — nu avem de ce să deplîngem faptul că la un moment dat compozitorii se întorc de la aceste genuri și se avîntă în găsirea unor noi modalități de structurare a muzicii lor. Toată chestiunea rezidă numai în necesitatea efectivă a unei atari mișcări. Cu alte cuvinte — și nu dorim să jignim pe nimeni — avem uneori impresia, în cadrul muncii biroului nostru, că anumite cotituri stilistice pe care le observăm, sînt determinate mai mult de dorința de modernitate, decît de o reală mutație în felul de a gîndi și a simți al autorilor respectivi. Nasc în aceste cazuri lucrări care, chiar dacă sînt corect articulate formal, sînt lipsite de forță emoțională. Aceste lucrări pot fi necesare compozitorilor, dar — încă odată — nu orice exercițiu stilistic este în același timp operă de artă. Nu avem temeiuri să oprim de la difuzare aceste bucăți, însă așteptăm totdeauna din partea autorilor aprofundarea intențiilor lor care în ultimă instanță, așa cum atestă observarea atentă a fenomenului componistic, aduce cu sine efecte binefăcătoare tocmai în zona conținutului.

Trebuie subliniat că în cele mai fericite cazuri — nu foarte multe dar nici puține — muzica românească actuală, prin exponenții ei cei mai de seamă, se situează la un nivel de seriozitate, abilitate tehnică, ingeniozitate, inventivitate, căldură și profunzime care o fac semnificativă pe plan internațional și prețioasă ca mărturie a vitalității spirituale românești contemporane. Avem asemenea lucrări valoroase și ne mîndrim cu ele. Cu aceasta considerăm esențialul atins. Observațiile critice formulate mai sus au fost determinate de punctul de vedere statistic în care un raport ca cel de față este obligat a se situa și fără discuție că și acest criteriu își are utilitatea lui. Seria de probleme atinse nu se va putea rezolva doar prin cîteva luări de cuvînt și eventual o rezoluție, ci ea urmează să constituie material de meditație pentru noi toți. Hotărîrile valabile se iau numai după îndelungată și matură reflecție și, în ultimă analiză, ele își capătă adevărata semnificație și valoare pe planul eticei artistice individuale.

Munca biroului

Tehnicește, activitatea noastră a cîștigat cîteva puncte precise, în ultimul an de activitate. Le vom enumera :

a) Analizele care însoțesc lucrările, deși nu totdeauna atît de clare și complete pe cît am dori-o, ne sînt de multe ori de un real folos în formarea unei păreri cît mai adecvate. Vom continua să le cerem și sperăm să le primim din ce în ce mai exacte.

b) Este permanent cerută în ședințe părerea tuturor membrilor prezenți pentru ca redactarea finală să fie o rezultantă a tuturor părerilor.

c) Referatele se fac în colectiv, după discuție, prin formularea cu glas tare a textului, fie de către secretarul comisiei, fie de unul din membri și amendarea imediată a oricărei nuanțe care este improprie sau inacceptabilă pentru unul sau mai mulți membri ai comisiei. În acest fel s-a eliminat — credem — o anumită denivelare a vechilor referate care purtau cîteodată prea evident amprenta unor puncte de vedere strict personale.

Planificarea lucrărilor Biroului, deși ușor îmbunătățită, ceea ce de altfel ne-a și permis să cuprindem în același număr de ședințe un volum sporit de lucrări, nu este încă nici pe departe cea ideală. Se mențin două practici nesănătoase care — ambele — joacă pe factorul timp. Una este cea de a cere în grabă un aviz de difuzare pentru că, între timp, lucrarea a fost programată. Ori socotim că între momentul în care autorul își termină lucrarea și cel în care are loc execuția publică este mai totdeauna suficientă vreme pentru a supune Biroului partitura. Alta este aglomerarea de lucrări în preajma ședințelor de achiziție. Nu sîntem de loc convinși că în lunile decembrie și iunie se termină mai multe lucrări decît în restul anului, ci doar că e vorba, pur și simplu, de o delăsare din partea autorilor care-și aduc aminte de existența Biroului numai atunci cînd se profilează la orizont ședința comisiei de achiziție. Facem pe această cale un apel la compozitori ca, în interesul bunului mers al lucrărilor, să aprovizioneze — cum se spune, ritmic — masa comisiei cu operele lor.

În esență, munca Biroului, în afară de rolul său exterior, de agent de circulație al creației românești — se concentrează asupra unui obiectiv principal care poate îmbrăca două aspecte. Obiectivul se numește exigență și probitate profesională iar aspectele diverse pot fi stimularea părții de conținut sau a perfecțiunii formei. În afară de aceasta, căutăm firește, să determinăm acoperirea tuturor genurilor, crearea de lucrări care să răspundă necesităților reale ale vieții noastre muzicale și ale culturii noastre în general. Membrii Biroului au dobîndit suficientă experiență pentru a putea aprecia toate genurile de lucrări. Ne arătăm prețuirea față de piese, oricît de complexe, dar nu întortochiate și sterile, oricît de simple, dar nu simpliste și vulgare. Nu avem prejudecăți stilistice ; am învățat să judecăm fiecare piesă în cadrul care-i convine, dar inconsecvența stilistică nu poate fi încurajată. Se aud din cînd în cînd vorbe cam în genul următor : „Biroul a devenit prea exigent, nu mai știm cum să scriem !" Stimați colegi, ne place să credem că compozitorii nu scriu pentru Birou, ci pentru a da glas unei necesități interioare de a comunica un adevăr în care cred, semenului lor. De aceea, vorbe ca cele de mai sus nu au realmente nici un sens. Biroul este numit de Dvs. prin mijlocirea Comitetului de conducere al Uniunii compozitorilor și alcătuirea sa este, în principiu, de natură a asigura cea mai obiectivă judecată colectivă — în acest moment — a evoluției muzicii noastre. Nu putem spune că ședințele noastre sînt totdeauna un concert armonios de păreri și nici n-ar fi bine să fie așa. Asistăm cîteodată la ciocniri acerbe de opinii, la discuții care ating, din cînd în cînd un frumos nivel teoretic și poate că — cu toată străduința noastră — într-un tabel comparativ purtînd asupra activității unui an întreg s-ar mai putea isca nedumeriri relativ la perfecta obiectivitate a referatelor. Nu ca o scuză, ci ca o explicație posibilă amintim că anul ce s-a scurs a fost un an de rodaj al

comisiei în noua ei componență și sperăm — oricum — la o perfecționare a muncii noastre. De pildă, rotația membrilor supleanți, din cauze obiective — dar și subiective — n-a fost cea ideală. Poate și prezența unora din membrii Biroului a lăsat uneori de dorit. Tot astfel consultarea membrilor de onoare s-a făcut extrem de rar. Acestea se pot însă remedia, pentru că devotament față de cauza muzicii românești există.

Cele mai importante lucruri din cele ce ar fi fost de spus la acest capitol au fost deja spuse mai înainte și ne exprimăm convingerea că au fost înregistrate de Dvs. O altă parte — cum ar fi necesitatea imperioasă de a se găsi forme de difuzare prin tipar și disc, mai rapide și mai ieftine — depășește sfera de acțiune a Biroului.

Ne propunem mai departe să luptăm pentru un înalt nivel al creației românești, printr-o exigență asupra calității și conținutului care este astăzi generală în toate sectoarele de activitate. Această exigență se va aplica în primul rînd la calitatea muncii noastre în comisie.

În încheierea acestui raport, Biroul consideră de a sa datorie să reamintească membrilor secției simfonice că anul viitor se împlinesc 50 de ani de la întemeierea Partidului Comunist Român și că deci sînt rugați să reflecteze de pe acum la felul în care, în creația lor vor întîmpina acest eveniment.

Expunerea compozitorului

THEODOR GRIGORIU

Problemele secției de muzică simfonică, de cameră, operă și balet sînt și vor rămîne totdeauna deosebit de ample și variate, nu numai pentru că cuprind un cîmp vast de preocupări, ci și pentru că ele însumează frămîntările unui mare număr de creatori, de toate generațiile, care duc pe umerii lor destinul artei simfonice contemporane românești.

Dorința noastră unanimă fiind să imprimăm creației muzicale din țara noastră un sens mereu ascendent, este absolut necesar să descifrăm natura acestor probleme, în care se întrepătrund: eforturile artistice ale fiecăruia dintre noi pe linia propriei evoluții, conlucrarea colegială în asociația noastră de breaslă care se numește Uniunea Compozitorilor, organizarea și perfecta funcționare a acestui for de cultură, precum și toate aspectele ce țin de valorificarea strădaniilor noastre.

Unul din factorii care pot asigura mersul înainte, în faza actuală, este fără îndoială rolul personalităților artistice. În acest sens putem să fim optimiști: în muzica noastră se simte prezența unor puternice personalități, care făuresc cu pasiune o operă artistică de certă valoare. Rolul acestor personalități este determinant, nu numai în ridicarea ștachetei valorii, dar și în a insufla tuturor un înalt gust artistic, un simț al stilului, o mare seriozitate și profesionalitate în lucru.

Așa cum a remarcat și raportul Biroului secției, rolul stimulator al seriozității începe să-și arate roadele, în unele lucrări prezentate, care sînt mai bine gîndite, mai îngrijit realizate. Faza „scrieți, băieți, scrieți" se cam apropie de sfîrșit și tinde să fie înlocuită cu „scrieți bine, băieți, scrieți bine", căci altfel eforturile noastre sînt zadarnice.

Un mare număr de compozitori și-au ridicat în ultima vreme considerabil nivelul profesional și trebuie remarcată capacitatea unor tineri de a-și acumula un volum considerabil de cunoștințe muzicale, ca și de cultură generală (matematică, filozofie, literatură etc.) cu dorința tenace de a-și fundamenta, pe un plan de gîndire superior, strădaniile artistice.

Profesionalizarea internă din toate domeniile de activitate, se observă și în rîndul compozitorilor. Exigența cu care este admis astăzi membru stagiar un compozitor sau un muzicolog este simțitor mai mare decît în trecut, iar tot mai mulți absolvenți ai conservatoarelor dovedesc și talent și bună pregătire, ceea ce le conferă dreptul de a intra pe poarta principală a Uniunii Compozitorilor. Este cazul tînărului absolvent Dan Buciu, primit în anul 1969 în rîndul membrilor Uniunii.

Iată de ce surprinde că un compozitor, cu reale calități ca tov. Ovidiu Manole, dorind să forțeze deschiderea porților Uniunii, ignoră de fapt stilul de muncă serios și în fond plin de înțelegere și generozitate, care caracterizează astăzi Uniunea Compozitorilor. Cred că ar fi fost mult mai firesc ca tov. Ovidiu Manole să activeze constructiv pe lîngă filiala noastră din Timișoara, să ne prezinte cît de des lucrări, decît să scrie lungi memorii de protest și să joace rolul persecutatului neînțeles în fața camerelor de televiziune, într-o emisiune pe care o urmărește toată țara.

În legătură cu strădaniile profesionale ale fiecăruia dintre noi, aș vrea să mă opresc puțin asupra unui aspect și anume acela al activității de îndrumare, care era cerută atît de insistent, în trecut, biroului secției simfonice și desigur și celorlalte birouri de secție.

Îndrumarea, prin Biroul secției simfonice, în sensul care i se dădea acum cîțiva ani și-a pierdut din înțeles, nu numai pentru faptul că ea n-a fost niciodată prea eficace, dar și din cauza realităților arătate mai sus, cu privire la ridicarea necontenită a nivelului profesional al compozitorilor din Uniune, la exigența de admitere a noilor membri.

Formele de îndrumare ale secției simfonice (și nu numai ale acesteia), la care desigur nu trebuie să se renunțe, constituind unul din rosturile de a fi ale Uniunii, pot fi făcute pe căi mai indirecte, mai subtile și mai diferențiate, fie prin organizarea de expuneri teoretice, fie prin audiții cu lucrări analizate în prealabil, fie prin alte forme de stimulare a curiozității și studiului individual.

Și pentru că ne deplasăm gradat de la aspectele individuale către cele ale muncii în colectiv, aș vrea să sesizez unele cazuri interesante, care într-un fel s-ar înscrie în procesul de îndrumare, dar care ilustrează în fond cele afirmate mai sus cu privire la nivelul profesional: de multe ori Biroul Secției simfonice veghează (conștient sau mai puțin conștient), ca unii compozitori care au un bun renume, dar care au prezentat o lucrare mai superficială, sau făcută în grabă, să nu apară cu aceasta în public, indicîndu-le să mai reflecteze asupra ei. Consider acest fapt deosebit de semnificativ, prin solidaritatea colegială în privința calității, care se naște într-un asemenea moment,

Munca Biroului Secției simfonice a fost apreciată ca pozitivă și sîntem convinși că ea va deveni din ce în ce mai competentă și mai obiectivă, semnalînd valoarea, stăvilind lucrările slabe, care nu servesc nimănui. S-a remarcat necesitatea confruntării de păreri, ca factor care favorizează obiectivitatea. Cînd confruntările au fost însă de altă natură, s-a ajuns în mod trecător să se tulbure însăși ideea de obiectivitate, ceea ce este oarecum grav și ar fi de dorit să nu se mai repete. Ar fi bine de asemenea ca unii colegi ai noștri, deosebit de inteligenți și capabili a înțelege în chip filozofic-superior fenomenul culturii și care în discuțiile amicale sînt plini de înțelepciune, să nu devină deodată radicali și vehemenți în comisie.

Apărînd principiul diversității de stiluri, ca o regulă de conduită unanim acceptată, a devenit fastidios să-l repetăm în toate ocaziile. Și totuși, cu toate progresele în acest sens, unii colegi ai noștri uită de el și trebuie să le fie reamintit.

Problema cenaclurilor în general, ale secției simfonice în special, rămîne în continuare deschisă. cu toate că, din cele 10 cenacluri ținute în anul 1969 de secția noastră, unele au marcat un vădit progres, în ceea ce privește interesul compozitorilor, ținuta lor generală.

Cenaclurile în care s-au prezentat pe viu lieduri sau muzică de cameră s-au dovedit cele mai reușite și au avut caracterul unor adevărate seri de muzică de cameră. Cred că această formă de cenaclu, deși afectează fonduri bănești, trebuie continuată și într-un fel ritmicizată, fiind în același timp atractivă și stimulatoare. Audițiile pe benzi care au cuprins lucrări serioase, punînd probleme, au suscitat de asemeni interesul compozitorilor. Pentru că audițiile de muzică străină au lăsat oarecum de dorit în anul care a trecut, secretariatul intenționează să le dea un profil mai atractiv, invitînd pe acei compozitori sau muzicologi care au vizitat țări străine să facă unele expuneri privind viața muzicală, în ansamblu, a acestor țări și să prezinte o serie de discuri aduse de ei.

Este trist că la un cenaclu ca acela în care un serios muzicolog al nostru, Grigore Bărgăuanu (pe care l-am dori mai activ) și în care s-au audiat unele înregistrări inedite ale lui Dinu Lipatti, în aula aceasta nu erau decît 10 persoane.

Spuneam mai sus că activitatea de îndrumare a căpătat un alt înțeles și că ea trebuie să-și găsească modalități noi de a acționa, pentru ridicarea necontenită a gustului artistic al compozitorilor, al culturii lor estetice, al informării despre ceea ce este nou în gîndirea componistică mondială. O singură prelegere cu privire la muzica electronică ținută de compozitorul Aurel Stroe este desigur prea puțin și trebuie să inițiem mai multe expuneri de acest gen. Lăsînd de o parte faptul că prelegerile ritmice ale cursului de estetică ne obligă să ținem cel puțin tot atîtea despre însuși meșteșugul nostru, trebuie să avem grijă ca aceste prelegeri să fie competente și cu o ținută obiectiv-științifică, fără a cădea în pledoarii „pour cause", lucru care — se știe — stîrnește totdeauna spiritul nostru de contradicție.

Anul 1969 a fost deosebit de bogat în mari aniversări și într-un fel poate fi luat ca an de referință în ceea ce privește eficacitatea „campaniilor" de creație inițiate de Uniunea Compozitorilor. Noua conducere a încheiat, chiar din primele luni ale activității sale, un număr de angajamente pentru piese cu un caracter festiv, a acordat avansuri, a inițiat un concurs de piese simfonice scurte, simple și expresive, pentru formații nu prea ample.

Trebuie să recunoaștem, fără menajamente, că rezultatele artistice ale acestor acțiuni, cu foarte puține excepții, sînt destul de minore și regretăm că unii compozitori ca Theodor Drăgulescu, Valentin Gheorghiu, Alexandru Pașcanu, Sergiu Sarchizov, Dan Voiculescu, n-au reușit să-și predea lucrările pe care s-au angajat să le scrie.

În privința celor două premii acordate la concursul amintit, lucrările premiate sînt fără îndoială valoroase, deși ele nu se înscriu decît în parte în condițiile puse de concurs și enunțate mai sus.

Este de la sine înțeles că aproape nimeni nu mai dorește să scrie lucrări care să fie legate strict de o anumită dată. Chiar dacă, în fond, de cele mai multe ori, lucrările noastre nu sînt cîntate decît o singură dată, nici unul dintre noi nu se gîndește, cînd scrie, la această tristă alternativă. Fiecare țintește către o anumită perenitate a strădaniilor sale creatoare.

În același timp sîntem convinși, și întreaga istorie a muzicii o dovedește, că nu este de loc imposibil să se realizeze acele piese care, deși ocazionale, să poată rămîne în repertoriul permanent. Pentru aceasta, ele trebuie să fie străbătute de o anumită expresie elevată, trebuie elaborate cu o maximă seriozitate, să conțină o reală putere emoțională.

În ceea ce privește concursul, deși el s-a închis „de jure", rămîne „de facto" deschis în permanență și facem din nou apel la toți membrii Uniunii să mediteze la problema piesei simple, care are de împlinit un rol în educația estetică a contemporanilor noștri, dînd măsura atașamentului pe care îl nutrim față de viața spirituală a țării noastre, în toată complexitatea ei.

Voi trece repede peste două probleme, cea a achizițiilor care s-au realizat ritmic, de două ori pe an, așa cum s-a stabilit de către Comitetul Uniunii și cea a călătoriilor de documentare în general destul de puțin solicitate de compozitori, acțiune care va lua în anul 1970 o oarecare amploare prin vizitele la București a compozitorilor din filiale și cenacluri, precum și — de ce nu? — a vizitelor compozitorilor din București în țară.

Tot la aspectele interne ale Uniunii aș vrea să ating două probleme, care nu au figurat poate niciodată în lumina unei plenare. Este vorba de Biroul de copiatură al Uniunii compozitorilor și de problema Xerox-ului.

Biroul de copiatură își face în mod exemplar datoria și trebuie să arătăm un fapt, deosebit de pozitiv pentru noi, că nu s-a pierdut nici o programare din cauza materialului de orchestră. Deși unele din harnicele mîini care lucrează în acest birou mai au să-și clarifice scrisul, iar prin sita corecturii mai trece un număr mărișor de greșeli, se cuvine să aducem un cald elogiu acestor devotați colaboratori ai noștri.

În anul 1969 s-au multiplicat stimele la 64 de lucrări, însumînd multe mii de pagini și vom iniția din anul 1970 copierea în două exemplare la Xerox, a oricărei partituri scrise de Biroul de copiatură.

Atingînd problema Xerox-ului, mă voi opri puțin asupra ei. Aparatul, importat de Uniunea compozitorilor în anul 1968 și al cărui tip a fost ales după un catalog al Fabricii engleze „RANK", ne permite — după cum se știe — să realizăm o copie urgentă a unui manuscris sau să facem dubluri după o partitură, cu condiția ca aceasta să fie scrisă cu cerneală neagră, pe portativ cît mai negru.

Tipurile de Xerox mai noi, expuse anul trecut la București de aceeași fabrică, realizează copii după orice fel de manuscrise, într-un număr de copii oricît de mare. Formatul, oglinda cum se spune, a acestor aparate noi este destul de mică, în schimb prețul lor este destul de mare, iar hîrtia pe care se realizează copiile este un brevet al aceleiași firme. Dependența totală de materialele amintitei firme nu pledează pentru a ni se aproba importul unui asemenea aparat în viitorul imediat.

Nu ne rămîne pentru moment decît să exploatăm mai productiv aparatul pe care îl avem și despre care se știe că a lucrat relativ puțin în 1969 din pricina unui număr insuficient de plăci de seleniu.

Trebuie precizat de asemenea, pentru cei care nu știu, că atelierul Xerox este o anexă a serviciului de copiatură și că el realizează copii care aparțin bibliotecii Uniunii compozitorilor.

Pentru a-și atinge scopul propagandistic, socotesc că ar fi bine ca aceste copii să stea la dispoziția compozitorilor sau a interpreților din țară, ele putînd fi împrumutate în aceleași condiții ca și celelalte partituri, iar în cazul trimiterii lor în străinătate, copiile să fie considerate ca materiale de propagandă și deci să fie amortizate din fondul respectiv al Uniunii compozitorilor.

În anul 1969 s-au realizat la Xerox 27 de titluri, însumînd 2 217 pagini și 212 matrițe corale pentru rotaprint și cred că nu mai este nevoie să subliniez dorința unanimă ca acest aparat să treacă la o productivitate ritmică, în condiții tehnice cît mai bune.

Dacă munca de creație și activitatea pe care o determină direct Uniunea compozitorilor se desfășoară în general în bune condițiuni, valorificarea creației noastre se mișcă greoi, cu multe lacune și generînd multă amărăciune. Deși în ședința noastră de azi tema valorificării creației nu este decît adiacentă, orientîndu-se după cele atinse în ședința Adunării generale a organizației de bază din 24 ianuarie a.c., am socotit că o jalonare a unor probleme și reluarea lor în detaliu cu alte ocazii ar fi utilă dat fiind acuitatea lor. Cercetînd un material amplu de informare în acest sens, aș dori să-l prezint sintetic plenarei noastre, urmînd să tragem unele concluzii ce se desprind din el.

Revenindu-i sarcina principală în valorificarea creației muzicale românești, Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă, prin tovarășul Sergiu Sarchizov, se străduiește să difuzeze cît mai multe lucrări în țară. Astfel, execuțiile pe tot cuprinsul țării oscilează de cîțiva ani în jurul cifrei de 500 pe an, iar primele audiții absolute în jurul a 45. Din cifra de aproximativ 500 execuții în 1969, 232 — deci aproape jumătate — sînt lucrări mari (concerte, simfonii), 18 lucrări vocal-simfonice într-o singură parte, 180 lucrări în mai multe părți (suite, divertismente), 62 lucrări de forme mai mari (concerte, simfonii).

Pe primul loc al programărilor de muzică românească se află Filarmonica din Craiova cu 41 de execuții, fiind urmată de Filarmonica din Timișoara cu 37 de execuții, Filarmonica din Brașov cu 35 de execuții.

Primele audiții absolute, în număr de 35 în toată țara se repartizează astfel:

Radio — 10 prime audiții, Filarmonica din București — 9, Filarmonica din Cluj — 8, Tîrgu Mureș — 3, Craiova — 3, Iași — 2, Sibiu — 2, Timișoara — 1, Brașov — 1, Ploiești — 1.

Dacă socotim că anul 1969 este — cum arătam mai sus — un an de referință, în care trebuiau cîntate, în orice caz, în primă audiție o serie de lucrări, printre care și cele comandate, găsim insuficient modul în care au fost repartizate primele audiții în țară. Problema primelor audiții trebuie să formeze un capitol aparte și, în fața realităților muzicale actuale, trebuie să se ajungă la o repartizare a lor în programele tuturor orchestrelor din țară. Orchestrele din capitală neputînd realiza nici pe departe toate primele audiții, această repartizare decurge în mod logic. Rămîne bineînțeles de văzut dacă, din punct de vedere tehnic și al aparatului orchestral, acest lucru se poate realiza totdeauna în bune condițiuni.

În momentul de față din lucrările avizate pînă în prezent de Uniunea compozitorilor au rămas necîntate 60 lucrări și anume: 5 simfonii, 13 lucrări concertante, 15 piese simfonice diverse, 27 lucrări vocal-simfonice.

Materialul trimis de Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă motivează că, din cauză că dispunem numai de 4 coruri în țară, lucrările vocal-simfonice necîntate au ajuns la această cifră, pe care noi o considerăm îngrijorătoare.

În sectorul muzicii de cameră s-au cîntat în 1969 un număr de 47 de lucrări, din care numai 5 în primă audiție absolută. Activitatea concertistică de pe lîngă filarmonici pare să lase mult de dorit și atunci apare explicabil faptul că în unele genuri ca liedul, cvartetul, cvintetul de suflători etc. se scrie din ce în ce mai puțin.

Legăturile noastre cu Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă au fost — trebuie s-o recunoaștem în chip autocritic — destul de anemice și, fără a face un „ping-pong" din „cine este de vină", trebuie să acționăm pe viitor mai coordonat, mai armonic, ca să se generalizeze bunele noastre relații cu Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă din sectorul achizițiilor, legăturilor cu străinătatea și în alte probleme, cu atît mai mult cu cît tovarășii care lucrează acolo sînt toți membri deosebit de activi ai Uniunii compozitorilor.

Situația discului românesc de muzică simfonică, de cameră, operă și balet continuă să fie grea.

În 1969 doar 12 compozitori și-au văzut numele trecut pe disc. Problemele financiare sînt acute în acest sector și conducerea „Electrecordului" se străduiește să îmbunătățească situația chiar din 1970, cînd, pe lista pe care am avut-o în față am citit numele a 17 compozitori. Adăugînd deci în fiecare an cîte 5 nume și, dacă se poate mereu altele decît cele care au figurat eventual în anul precedent, s-ar putea să ajungem (într-un deceniu, două...) la o discografie care să facă cel puțin istoric dovada că ne-am folosit și noi de această splendidă invenție a secolului XX.

Iar în urma unei ședințe comune între „Electrecord" și Uniunea compozitorilor, aceasta din urmă a întocmit o listă de propuneri cu cele mai reprezentative lucrări scrise în ultima perioadă. Așteptăm deciziile „Electrecordului".

Cercetînd o listă a imprimărilor realizate de Radio în 1969 trebuie să apreciem că această instituție s-a străduit să sprijine cu multă solicitudine creația românească. Statistic vorbind, s-au realizat 37 lucrări simfonice cu orchestrele sale, reprezentînd 750', 30 lucrări în colaborare cu alte orchestre, reprezentînd 600', 40 lucrări de muzică de cameră, însumînd 580', precum și două opere: „Năpasta" de Sabin Drăgoi și „Stejarul din Borzești" de Theodor Bratu.

Titlurile sînt numeroase, minutele de asemenea. Cum se prezintă oare nivelul artistic și tehnic al acestor înregistrări? Sperăm că aceste două deziderate se realizează

cum se spune astăzi „în parametrii" ceruți, pentru că altfel, în avalanșa de lucrări noi, o lucrare slab înregistrată nu mai are șansa să fie reînregistrată decît după mult timp, ceea ce duce la situația penibilă ca înregistrările radiofonice să devină o adevărată muncă a lui Sisif.

Dacă la strădaniile de a înregistra muzica românească, se adaugă muzica difuzată pe cele trei posturi, tribuna tinerilor compozitori, precum și schimburile de benzi cu străinătatea, putem aprecia ca pozitivă activitatea Radioului.

Nu același lucru se poate spune despre Televiziune, care ar trebui să fie mai profesională în difuzarea muzicii, obligînd-o la aceasta milioanele de telespectatori, care urmăresc emisiunile sale.

Am lăsat, în această trecere în revistă, la urmă Filarmonica din București, care, prin puterea exemplului, ar trebui să influențeze celelalte filarmonici din țară. Nu cred că ea trebuie să aibă șovăiri între piesele scurte sau lungi, grele sau ușoare, cu cor sau fără, tradiționale sau de avangardă ; singura preocupare a primei orchestre a țării să fie înaltul nivel de prezentare a muzicii românești și să realizeze imprimările pe care ni le-a promis de atîta vreme. O orchestră care nu se ascultă nu poate progresa, iar o istorie a unei activități concertistice se scrie astăzi cu benzi și discuri, nu doar cu amintirile publicului meloman.

Strădanii de a sprijini moral și material creația românească există, se fac eforturi mari în acest sens, dar — din păcate — din cauza unei slabe organizări a concertelor, a unei lipse de entuziasm din partea unor șefi de orchestră și chiar a unor soliști, din comoditate, piesele noastre sînt executate slab și neconvingător.

Preocupată de această realitate dură, Uniunea compozitorilor vrea să inițieze în curînd o întîlnire cu interpreții, să discute cu ei, să caute unele modalități de a-i stimula.

Am văzut cum se poate repercuta asupra anumitor genuri muzicale faptul că ele apar sporadic și neconvingător în sălile de concert. Remedierea acestor carențe, înfrîngerea comodității unor instituții care difuzează muzica românească (în special a lucrărilor vocal-simfonice), atragerea din nou în jurul Uniunii a unor interpreți valoroși, se impune cu necesitate.

Din cele de mai sus s-a putut vedea cum sînt distribuite rolurile difuzării, precum și rolul Uniunii compozitorilor, care trebuie ajutată în strădaniile sale, ea făcînd — la rîndul său — tot ce este posibil pentru a folosi cît mai eficient fondurile sale, fie că este vorba de tipar, relații cu străinătatea, trimiteri de materiale (partituri, discuri) peste hotare etc.

Am ocolit în aceste rînduri problema tiparului, ea dezbătîndu-se chiar în prezent în Uniunea compozitorilor, cînd se definitivează planurile editoriale.

În această direcție, dezideratele noastre sînt atît de vechi, încît au obosit și respiră greu, dar se poate afirma — cînd cunoști mai temeinic problemele — că nu numai din cauza noastră, ci și din cauza unei plase rigide și ruginite de norme, care împiedică orice mișcare.

Redactînd acest material, am studiat unele dări de seamă anterioare și am avut motive de bucurie și întristare. Bucurie pentru că ne este mai clar acum ca în trecut cum și ce trebuie să facem pentru a îmbunătăți munca noastră, întristare pentru că am observat cum unele probleme care se puneau în dări de seamă anterioare, s-au mutat — precum melcul cu cochilia sa — dintr-o dare de seamă în alta.

M-am întrebat de ce ?

S-a schimbat ceva în relația muzică-societate, nu sîntem destul de combativi sau sînt greutățile inerente ale oricărei edificări de o asemenea amploare ?

Un lucru este clar și cu asta doresc să închei ca într-o formă muzicală, aducînd o temă din introducere : rolul nostru individual, de creatori de artă și istorie culturală este determinant în bătălia pe care o dăm.

Nu se poate trăi tot timpul formulînd deziderate și critici.

Cine cere unei colectivități, trebuie să-i și dea.

De aceea, cred că exprim o dorință generală rugînd pe toți membrii Uniunii și în special pe cei care activează în diverse pîrghii ale culturii, să devină exemple de inițiativă și acțiune în propășirea creației muzicale românești.

ARMONIZAREA CÎNTECULUI POPULAR ROMÂNESC

VIII

Texte inedite de SABIN V. DRĂGOI

Armonizarea dansurilor populare

Cînd am vorbit de polifonia întîlnită în cîntecul popular românesc, am amintit că în acompaniamentul doinelor, baladelor, dar mai ales în cel al dansurilor populare, găsim două feluri de armonii : cea a lăutarilor profesionişti, care este *împrumutată* de la muzica universală şi adaptată specificului nostru prin intuiţia lăutarilor şi cea a tarafurilor ţărăneşti neprofesioniste, care se servesc de aşa-zisele *pseudoarmonii,* bazate pe suprapuneri de cvarte combinate cu terţe mari, alternînd cu armonii propriu-zise mai ales la cadenţe.

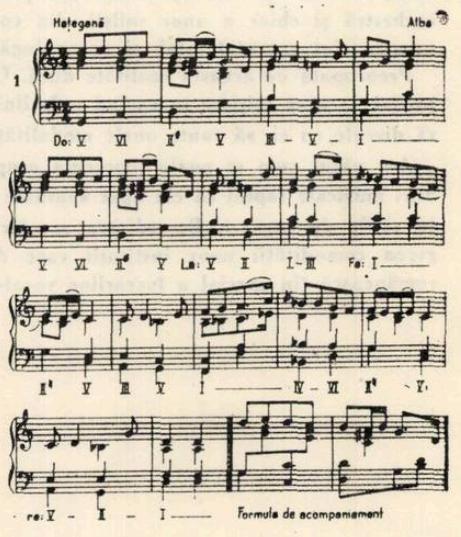
După cum am mai afirmat, terţele pot fi suprapuse deasupra a două sau trei cvarte, dar tot aşa de bine pot fi situate dedesubtul cvartelor. Această combinaţie dă naştere la disonanţe nesupărătoare care cuprind şi raporturi de intervale consonante — cînd sînt întîmplătoare şi urmate de o rezolvare obişnuită — şi care se explică, prin sensul armoniei clasice, ca suspensiuni, anticipaţii verticale sau orizontale (polifonic) iar cînd aceste combinaţii sînt întrebuinţate în serie, treptat sau prin salt, le considerăm independente. Cum aceste armonii pot aduce o serioasă contribuţie la îmbogăţirea muzicii universale, ele merită toată atenţia pentru a fi studiate şi dezvoltate în mod creator de către compozitorii noştri şi, mai ales, de cei care cunosc folclorul, adîncirea şi întrebuinţarea lor creatoare fiind condiţionată de o îndelungată experienţă.

Astfel, la armonizarea melodiilor de dans ne vom folosi în general numai de armoniile obişnuite, destul de variate şi bogate pentru a putea servi la învesmîntarea armonică a jocurilor, căutînd ca şi pînă acum să evidenţiem, prin folosirea lor justă, specificul naţional.

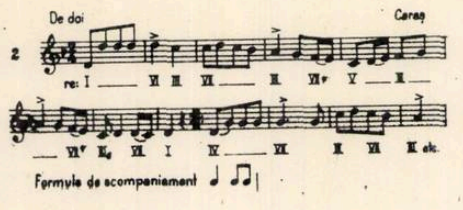
În ce priveşte horele şi sîrbele din Oltenia, care sînt jocuri cîntate cu text, rămîne valabil tot ceea ce am afirmat cu ocazia explicării armonizării respectivului dialect.

Din celelalte regiuni vom alege cîte una, două melodii de joc reprezentative şi, sper că după o oarecare experienţă cîştigată, va fi uşor să găsim armoniile atrase de liniile melodice respective.

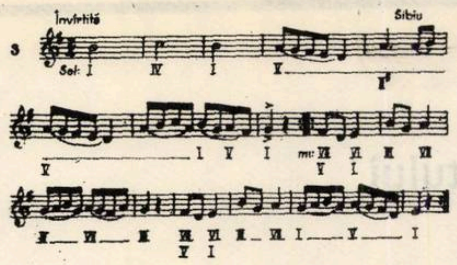
De asemenea trebuie să ţinem seama de ritm, care după cum ştim este un factor important în specificul melodiei, şi mai cu seamă în cazul de faţă unde devine caracteristic în acompaniamentul dansului, unde el este în raport de influenţă şi reciprocitate cu mişcările coregrafice.



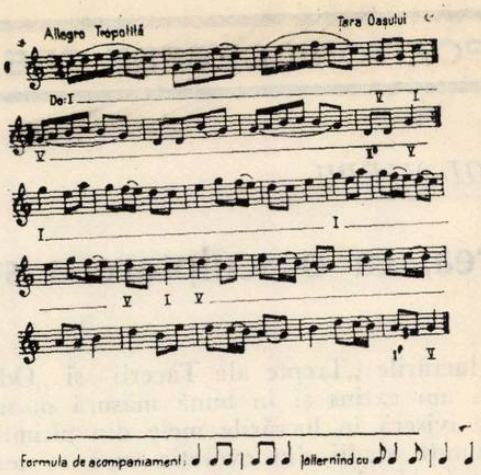
Este o melodie unde întîlnim două caracteristici generale : dualitatea (paralelismul) major-minor şi repetarea frazei la cvinta inferioară (deci DO-la şi FA-re cu trecătoarele modulaţii în dominantele celor două moduri majore).



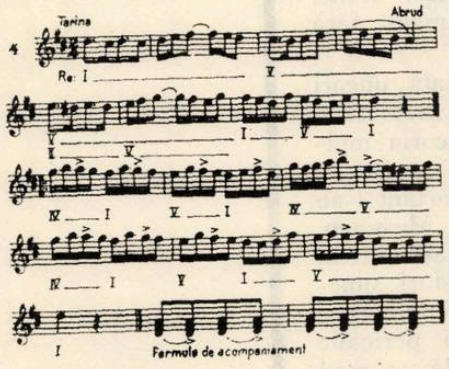
Un re modal transpus cu inflexiuni în FA.



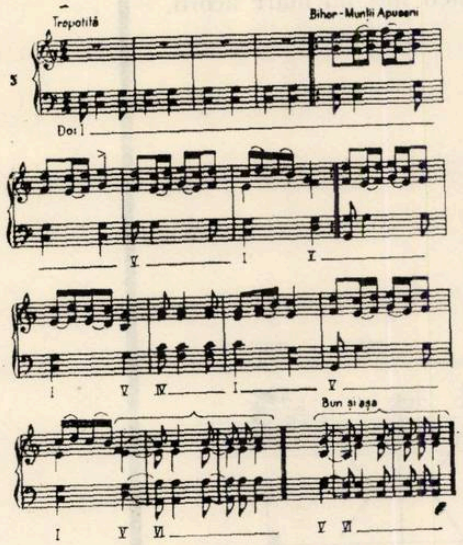
În măsura a cincea, modulația la dominantă este caracteristică armonizării lăutărești.



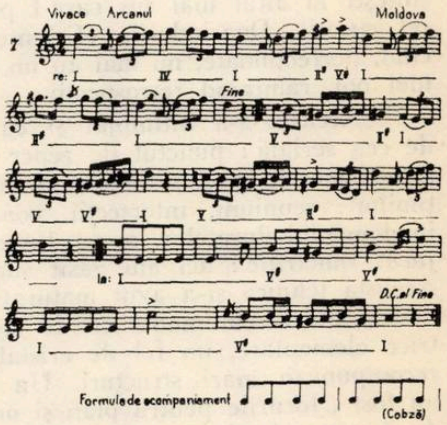
Formula de acompaniament: sau

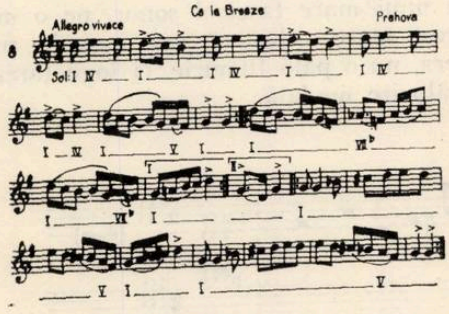


NB. A se observa puternica tensiune la legătura dintre acordurile V—VI.



De observat repetarea frazei la cvarta inferioară (dominantă).





De remarcat modulațiile foarte interesante și caracteristice : în fraza a doua, în modul subtonului cromatic, și în fraza a treia, în modul tonicei, tot cromatic (minor).

---

apărut sub îngrijirea lui

CONSTANTIN V. DRĂGOI

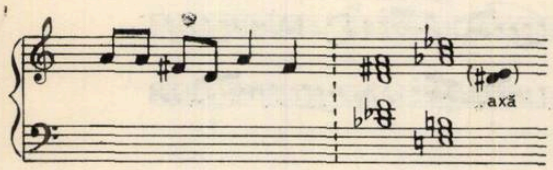
ANATOL VIERU

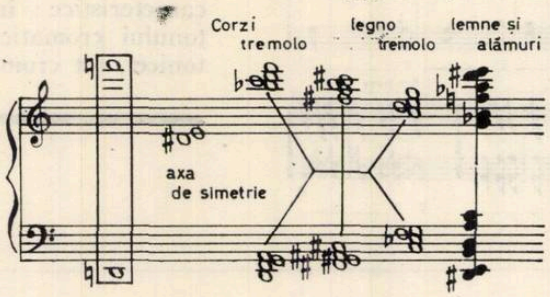
Tăcerea, ca o sculptare a sunetului *

În lucrările „Trepte ale Tăcerii" și „Odă Tăcerii" (1966—1967) am continuat, am extins și în bună măsură m-am limitat la cîteva tendințe noi ce se iviseră în lucrările mele din ultimii ani.

Anumite stadii din evoluția mea se terminaseră, sau cel puțin se răscopseseră. Un jenant sentiment retrospectiv însoțea lucrul la compozițiile noi. Genul concertant mă obosea și îl găseam tot mai perimat. Excesul de culori, fie ele și bine articulate, devenise de prisos. Și tehnicile melc, acum bine puse la punct, suficiente sieși, își pierduseră din necesitate. Cînd ajungi la un oarecare nivel, nu ai ce face cu el, dacă nu ținteşti la altul mai sus care-l pune în umbră și chiar îl face inutil pe cel cucerit. Deprinderile eficiente numite măiestrie se perimează atunci cînd, perfecționate, nu mai au un rost vital, atunci cînd se prelungesc fără idei noi, rămînînd retrospective.

Aceasta s-a întîmplat și cu tehnica mea modală, apropiată uneori de cea serială : punctul de reper al totalului cromatic a atras la viață o sumedenie de moduri articulate între ele prin operațiuni din teoria mulțimilor ; reuniuni, intersecții, complementarizări, toate acestea proiectate în domeniul duratelor, m-au dus destul de departe. Un rol important l-au jucat simetriile : aci am găsit sugestii puternice la Webern și Messiaen. Această tehnică și-a avut maturația atunci cînd întregul material muzical deveni un sistem modal ca de vase comunicante, bazat pe moduri simetrice elementare, un fel de cristale sau de forme geometrice simple care recompuneau mari structuri. Un moment important al acestei perioade au fost „Jocurile pentru pian și orchestră" (1963) ; pornind de la un mod de 3 note (descîntec al copiilor), recompuneam prin simetrii totalul cromatic. Expunerile combinatorii și acumulările duceau la dispunerea modal-simetrică a unui mare fascicol sonor, pe o mare parte din spectrul audibilului. Acest mare „cluster" era însă în prealabil compus, pregătit, și rezultatul era, nu o pată fumurie, ci înghețarea muzicii într-un mare acord, plin de strălucire modală.





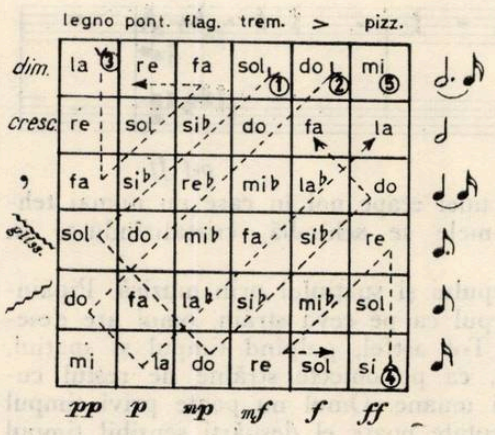
* Expunere făcută la școala Juilliard — New York. 24.I.1968.

La un moment dat toată clădirea modală își pierdu din importanță și pe primul plan rămase însăși ideea de simetric precum și... necesitatea de a lupta contra ei.

Necesitatea de limitare a formulelor modale prin simetrie se împlinește prin congruențele la divizorii lui 12 (2, 3, 4, 6) [Moduri — „Messiaen"]. Reacția la simetrie m-a dus la numerele 5 și 7 (5 și 7 sînt tocmai cvarte și cvinte ; sistemul tonal urcă și el din cvintă în cvintă, epuizînd totalul cromatic abia după 12 salturi de cvintă) și, în continuare, la șirul numerelor prime. Astfel, travaliul modal a rămas în surdină ; pe primul plan au trecut simetria și șirul numerelor prime.

La rîndul lor și acestea au rămas în penumbră ; iată de ce : materialul sonor se precompunea în matrice, în care aveam dinainte întreg materialul compoziției viitoare. Preocuparea principală era acum să torn în timp materialul preexistent.

Astfel, în Concertul de vioară, am început să caut *traseuri* pentru a ordona succesiunea sunetelor. Nu-mi plăcea să iau seriile ca pe panglici (telegrame pe benzi de hîrtie) și să le lipesc una de alta, în felul cum operează dodecafonia ; am spart seriile în mod liber, practică pe care o aveam și din domeniul modal, unde se lucrează mult cu submulțimi ale mulțimii totale de 12. De exemplu, în partea a III-a a Concertului de vioară cunosc dinainte toate sunetele folosite de vioară, am deci mulțimea lor globală, dar îmi permit să expun acest material într-o ordine specială fixată de mine și care transcende tabelul sunetelor folosite.



Matricea care reprezintă sunetele viorii între |155| și |171| (fiind ea însăși auriculul stîng al unei mari matrice) este citită după traseul indicat de săgeți. E vorba de un travaliu din 1961 care în 1964, la compunerea concertului de vioară avea un caracter retrospectiv, acesta ascultînd de principii mai noi.

În corurile „Scene Nocturne" tabelele nu mai includeau sunete propriu-zise, ci intervale pe care le citeam într-o anume ordine exterioară materialului însuși și această ordine era pentru mine momentul cel mai important al lucrului la compoziție.

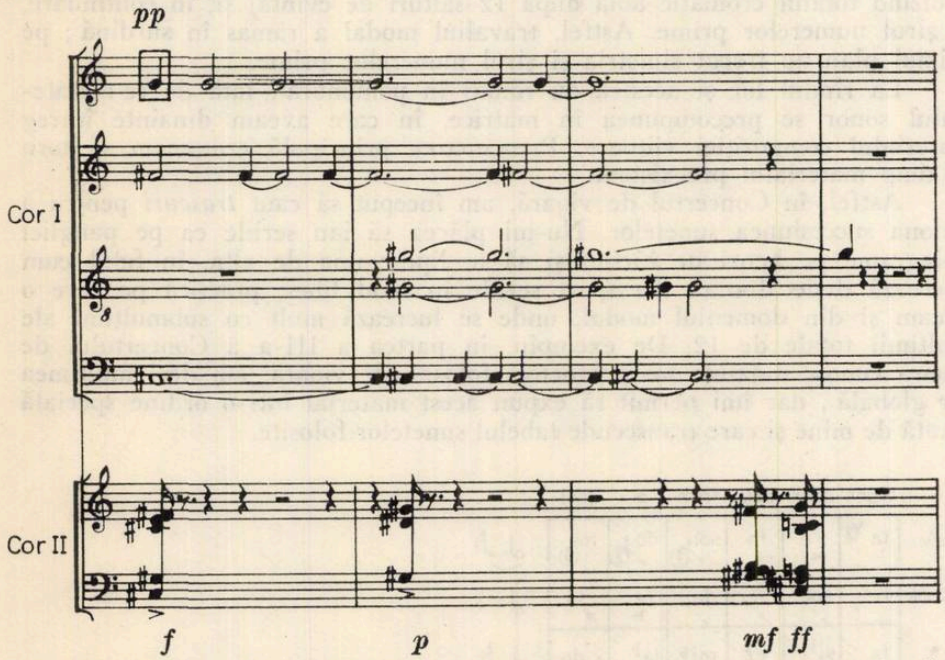
„Scenele Nocturne" m-au pus astfel în fața unor tabele care întruneau toate caracteristicile de mai sus : numerele prime erau dispuse în matrice simetrice pe care le citeam după traseuri speciale.

În corul „Țipătul"

1	2	3	5	7
2	3	5	7	1
3	5	7	1	2
5	7	1	2	3
7	1	2	3	5

Matricea a fost citită în „spirală" lectura orizontală însemnînd durate „pure", iar cele verticale — intervale pure — „expulzate" din timp (plasate la început sau sfîrşit de sunet-durată).

Astfel muzica s-a transformat în fîşii de sunete care reprezentau numai *durată-timbru,* întretăiate de acorduri-vaiete, acorduri încărcate de material armonic, pregnante, însă foarte scurte, apogiaturi aproape expulzate din timp.



Toate acestea au fost premiza unei etape noi în care nu numai tehnica, dar însuşi obiectul muzicii mele se schimbă, cristalizîndu-se în ceva nou.

Obiectul nou este palparea timpului şi spaţiului prin muzică. Pipăindu-şi pulsul sau contemplîndu-şi corpul ca pe ceva străin, omul are deseori un fior în faţa existenţei sale. Tot astfel, palpînd timpul şi spaţiul, categorii inexorabile ale cunoaşterii, ca pe obiecte străine de restul cunoscutului, omul are fiorul condiţiei umane. Omul nu poate privi timpul şi spaţiul „din afară" ; cu mare greutate poate el despărţi sensibil timpul de spaţiu : tot ce e în timp reclamă spaţialitate, tot ceea ce este spaţiu cere o existenţă în timp. Puţinele clipe cînd omul poate despărţi aceste categorii îi dau un fior cu totul special şi formează conţinutul unui lirism deosebit.

Muzica este o artă prin fire temporală şi cu atît mai preţioase sînt senzaţiile spaţiale ce ni le furnizează ea, cu cît ele sînt lipsite de materialitate.

Ultimele decenii de dezvoltare a tehnicii, ne-au adus ideea stereofoniei şi odată cu ea au atras atenţia asupra spaţiului în muzică. Dar stereofonia este numai una din dimensiunile spaţiului muzical. În fapt muzica este intim legată de intuiţiile noastre spaţiale elementare : acelea de „sus-jos" sau „dreapta-stînga". Însăşi evoluţia istorică a muzicii europene nu e de conceput fără spaţializarea ei ; inventarea portativului a fost un pas decisiv. Dar nuanţele (*ff, f, mf,* etc.) nu sînt oare relatări ale urechii despre surse mai mult sau mai puţin depărtate ? Timpul este conceput ca o curgere ireversibilă ; a descoperi într-un moment simultaneitate de evenimente este poate tot un indiciu de spaţiu (Polifonia este în sensul acesta o formă de spaţializare a muzicii).

Cu cît mai departe vom împinge analiza timpului muzical, va fi greu a ne descotorosi de spaţiu. Senzaţiile de spaţiu pe care ni le oferă o artă atît de temporală ca muzica, sînt tocmai din cauza aceasta, dintre cele mai preţioase. Punerea în evidenţă a senzaţiilor spaţiale ne ajută să izolăm mai bine şi senzaţia de timp.

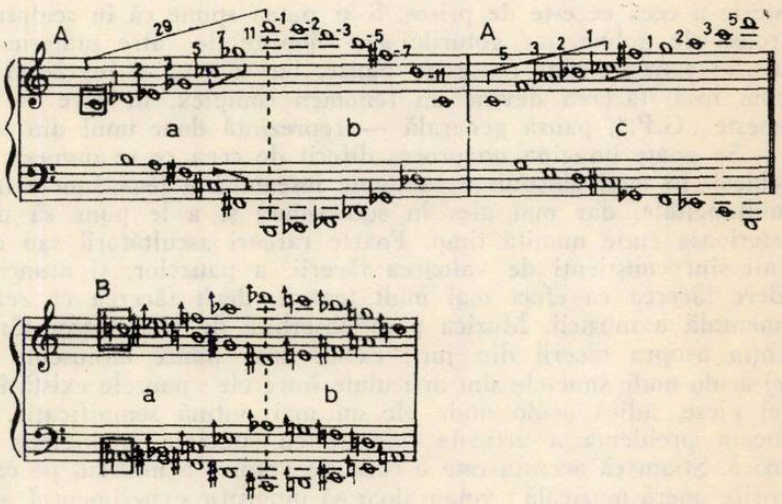
În ce mă priveşte, mi-am propus să exalt în muzică ceea ce este spaţial mai proeminent şi ceea ce este temporal mai evident. Mi-am propus

să izolez pe cît e posibil temporalul de spațial pentru ca astfel să întăresc pe fiecare prin celălalt. Mi-am propus să palpez acea vînă care ne dă pulsul timpului și senzația spațiului, căutînd să isc astfel fiorul care pune în contact omul cu veșnicia și nemărginirea.

★

Scriind muzica la filmul „Brâncuși" (1966), am conceput un acord care îngheață (încremenind sintetic) muzica mea anterioară și îndeosebi aceea din „Jocurile pentru pian și orchestră", „Concertul pentru vioară și orchestră" și „Scenele Nocturne".

Iată acest bloc sonor și trăsăturile lui principale :



În jurul axei de simetrie | do¹ | se constituie o scară 1, 2, 3, 5, 7, 11 de intervale și recurența ei de la sunetul 29 (fa³) -1, -2, -3, -5, -7, -11. Același lucru se întîmplă simetric de la | do¹ | în jos. Se formează un acord din 31 de sunete cu două hiatusuri mai mari pe cvinta si¹-fa² ♯ , iar în registrul grav pe do ♯ -fa ♯ . Aceasta permite o nouă variantă A c : în jurul noilor axe „locale" (cvintele citate) se formează în toate sensurile o nouă serie 1, 2, 3, 5, 7.

De asemeni, în mijlocul cvintelor si¹-fa² ♯ și do -Fa ♯ se practică două noi axe de simetrie, respectiv re ♮ și la ♮ care se plasează în microtonie față de sistemul inițial (semnele ♯ , ♭ , ♮ , indică urcarea cu un sfert de ton). Prin același procedeu se formează un complex B (B a și B b) de asemeni simetric față de *do* central.

Se formează astfel două sisteme diatonice avînd aceeași axă *do*¹, plasate însă în relație microtonică (necesitatea de simetrie m-a dus la microtonie !) ca și două sisteme solare diferite învîrtindu-se în jurul aceluiași centru solar. Întregul complex cuprinde 61 de sunete ; acesta este un veritabil bloc sonor ; în întregul lui el pare un „sunet organizat" (după expresia lui Varèse).

De notat că densitatea blocului nu este uniformă. 61 este mai mare decît numărul semitonurilor din ambitusul aproape vocal cuprins. În striațiunile sale, blocul are — simetric — regiuni mai dense și altele mai rarefiate.

Timpul poate pipăi acest bloc prin audierea parțială a diferitelor elemente A a, A b, A c, B a, B b, expuse separat sau reunite în diverse

combinații, sau analizate ele însile pe registre, pînă la expunerea de sunete izolate.

[În cazul lucrării „Trepte ale Tăcerii" am procedat la fel, ținînd însă seamă de diapazonul mai redus al cvartetului de coarde, care coboară doar pînă la *Do* (nota cea mai de jos a violoncelului) ; de aceea centrul general de simetrie se ridică deasupra lui do[1]. De asemenea, acest bloc nu poate fi executat dintr-o dată în întregime de un cvartet de coarde ; de aceea el va fi sugerat și recompus în timp].

★

Înghețarea muzicii într-un bloc statuar a avut ca scop dezghețarea ei în altă direcție. Acest bloc este cioplit și analizat la fel cum se taie o sculptură dintr-un bloc de materie ; sculptura e rezultatul eliminării din materie a ceea ce este de prisos. S-ar putea spune că în sculptură materia e roasă de goluri, iar golurile sînt cioplite de către materie ; la fel în muzică : sunetele sînt roase de pauze, iar tăcerea e îngrădită de sunete. Acum însă, tăcerea devine un fenomen complex, în care — ceea ce se numește „G.P.", pauză generală — reprezintă doar unul din aspecte.

Se poate imagina un proces diferit de ceea ce se numește compoziție deobicei. În mod obișnuit a compune înseamnă a lega sunete între ele (în simultaneitate, dar mai ales în succesiune) și a le pune să plutească în misterioasa cutie numită timp. Foarte rareori ascultătorii sau chiar muzicienii sînt conștienți de valoarea tăcerii, a pauzelor, și atunci se are în vedere tăcerea ca efect mai mult teatral, decît tăcerea ca realitate fundamentală a muzicii. Muzica pare absorbită de sine însăși fără a atrage atenția asupra tăcerii din jur ; există doar pauze minuscule (canale de aer) acolo unde sunetele sînt articulate între ele ; pauzele există între părțile unei piese, adică acolo unde ele au mai puțină semnificație. Acum îmi puneam problema a articula pauzele cu sunetele, a îngloba tăcerea în muzică. Știam că aceasta este o condiție veșnică a muzicii, pe care o găsim în orice operă muzicală ; voiam doar să intensific experimental, să fac simțit acest adevăr. Pentru aceasta, tăcerea și sunetul sînt închipuite ca participînd la o aceeași existență ; tăcerea este imaginată ca o asimptotă, pragul cel mai de jos al sunetului, (va fi de aceea nevoie să colorăm tăceri pentru a le articula) în timp ce sunetul, pătruns progresiv de tăcere descrește de la limita maximă, să zicem, de la *fffff* pînă la *pppppp*, acolo unde sunetul devine tăcere.

În felul acesta sunetul se poate articula cu tăcerea, el poate deveni tăcere, în timp ce tăcerea poate deveni sunet. Acest lucru s-a făcut de atîtea ori în muzică prin diminuendo și crescendo ; eu îmi propuneam acum să compun un $<$ sau $>$, considerate deseori mai mult „interpretare" decît „creație" ; urmăream o articulare de evenimente care să pună în evidență și să exprime o lume tocmai prin aceste mijloace.

Nuanțele deveneau pentru mine element principal în muzică. Întreaga muzică, stană de piatră, va fi luminată de reflectorul nuanțelor care gradează lumini de la cele mai intense pînă la întunerecul negru al tăcerii. Nuanțele vor pune în evidență fragmente ale blocului „sunetului organizat", explicitînd ceea ce pare de nepătruns în opacitatea sonoră.

Timpul va rezulta din eroziunea blocului sonor. Trecerea lui spre tăcere, a tăcerii spre el, întreruperea lui, eliminarea unor frecvențe (ca în muzica electronică), toate acestea vor naște timp. Și aceasta se va întîmpla printr-o sculptare a materialului sonor.

★

Aici intervine necesitatea unei *temperări* a sistemului de nuanțe, a unei dispuneri în trepte a nuanțelor, în care treapta cea mai de jos să fie tăcerea (pauza). E nevoie de o gamă de nuanțe, de o discontinuitate sesizabilă urechii. Acest lucru este practic vorbind, foarte greu. Nuanțele sînt mai mult legate de continuu. Dați nota *re* și toate urechile vor auzi nota *re* ; dați nuanța *pp* și veți vedea că cei mai apropiați o vor auzi mai tare iar cei plasați mai departe o vor auzi mai încet (de altfel, nu există o etalonare în decibeli a nuanțelor, ca aceea în vibrații a înălțimilor) ; într-o gamă de 12 nuanțe va fi extrem de greu să articulezi și să deosebești *pppp* de *ppppp*. O melodie de nuanțe e mai greu identificabilă decît una de timbruri. Spre deosebire de sistemul înălțimilor (frec-

venţelor) în care se poate concepe uşor o organizare discretă, în materie de nuanţe domneşte continuul.

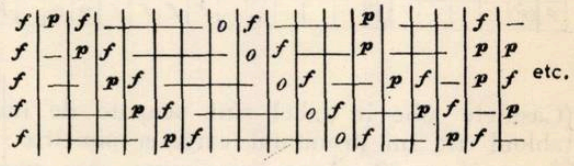
Tocmai de aceea, aceste durate se pretează mai degrabă la o organizare bazată pe extreme. În domeniul nuanţelor o asemenea organizare de trepte elementare poate fi *f—p—o*. Aci *forte* înseamnă „tare", *piano* înseamnă „încet", iar *zero* înseamnă „tăcere", pauză.

Gama de nuanţe între forte şi zero va putea deveni extrem de variată datorită numărului mare de combinaţii a acestor trei elemente distribuit la un număr mare de voci.

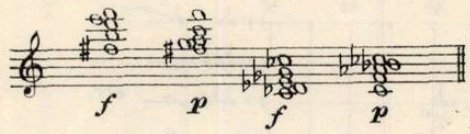
Blocul nostru sonor are, de exemplu, 61 de voci ; de la 61 de voci toate în forte, pînă la 61 de voci toate în tăcere, trecînd şi prin nuanţe de piano, se poate obţine un număr imens de gradaţii. Numărul total al posibilităţilor va fi 3^{61}. Se realizează astfel o discontinuitate extrem de fină pe baza unui număr mic de elemente, brutal diferenţiate.

În prima parte din „Odă tăcerii", nu am avut nevoie să tratez nuanţele pe cele 61 de voci. Am despărţit blocul în numai 5 registre.

Prima parte este o sculptare a celor 5 registre de la 5 forte, trecînd prin 5 piano şi pînă la 5 pauze. Există 3^5 posibilităţi adică 243 trepte.



Acest descrescendo compus se desfăşoară într-un tempo foarte rar ; de fapt doresc o evitare sau o uitare a noţiunii de tempo. Continuul realizat este plin de trepte imperfecte, ceea ce de altfel nu am dorit să evit ; de aceea nu am rafinat treptele la 61 de voci, ci mi-au ajuns 5 pachete de voci (registre). [Am ordonat trecerea de la 5f la 5 zero, după criterii care mi s-au părut mai întemeiate ; de ex. *ppfff* luate de la acut spre grav mi s-a părut mai tare decît *pfpff*, considerînd că sunetele din registrele grave sînt mai tari ; dar acestea sînt detalii şi chiar dacă subcriteriul de ordonare ar fi fost imprecis sau inexact, rezultatul era sensibil acelaşi.] Sunetele trebuie să fie perfect ţinute, fără un accent special la începutul lor, fără crescendo sau diminuendo. Toată piesa nu are alte nuanţe decît forte şi piano. Timpul se scurge, sau mai bine zis se naşte, foarte lent. Fiecare treaptă înseamnă o pătrime, cu metronomul circa 50. Pauzele (o) sînt „colorate" prin sunete foarte şterse de gonguri. Toată această muzică se desfăşoară la cele 40 de instrumente de coarde ale orchestrei. Acordurile blocului sonor devin un fel de „jaluzele" ale unui oblon. Pentru *forte* se utilizează forma [7, 5, 3, 2, 1] (faţă de axa de simetrie), pentru *piano* forma [1, 2, 3, 5, 7].



Deosebirea este mică, dar suficientă pentru a motiva trecerea de la *f* la *p*.

În „Trepte ale Tăcerii" lucrarea nu începe cu o „Odă tăcerii", cu o sculptare a tăcerii din blocul sonor. Un cvartet de coarde nu poate executa un asemenea bloc din cauza numărului redus de voci. De aceea primele XI secvenţe nu sînt decît o lentă constituire a blocului sonor şi totodată roaderea lui ; expunerea începe prin fişii continue de sunete (cu alternanţe de *f* şi *p*) în care se infiltrează cu încetul pauze tot mai mari — un fel de „bule de aer" — care sfîrşesc prin a se constitui în pauze generale (adică 0, 0, 0, 0, 0). Are loc deci în 11 secvenţe o triplă evoluţie paralelă : 1) o constituire a blocului sonor pe întinderi mari, 2) o „ciuruire" prin pauze tot mai pronunţate a continuului sonor, 3) o evo-

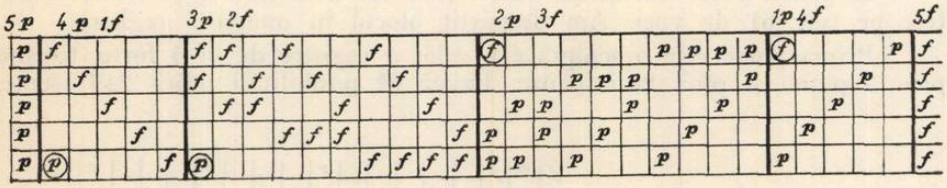
luție timbrală care topește laolaltă cvartetul de coarde cu percuția, transformîndu-le într-o masă omogenă.

★

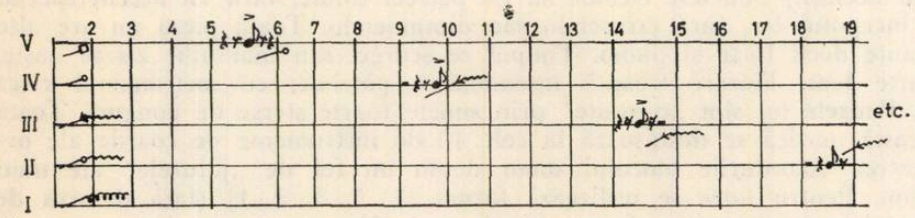
Am vorbit mai sus despre o temperare a sistemului de nuanțe între forte și tăcere. Aceasta se obține prin trei nuanțe brutale, combinate foarte variat.

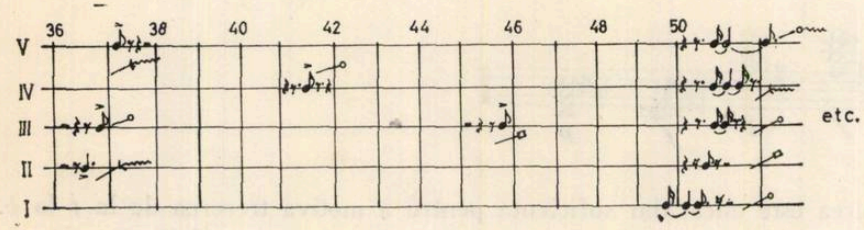
Aceeași încercare se face și pe planul duratelor. Într-o conducere de voci „etanșă" (fără pauze) se iau ca unități pentru durate două valori extreme : una foarte scurtă, alta foarte lungă, de ex. : 2 ♪ și 71 ♪

Partea II A din „Odă Tăcerii" este o invențiune cu asemenea durate foarte contrastante. Iată tabelul combinațiilor de la *5 p* la *5 f* :



(Căsuțele albe în tabel sînt ocupate de nuanța încercuită). Se vede că tabloul are un pronunțat caracter simetric ; numărul total de combinații $C_2^5 = 2^5 = 32$. Avem maximum șase succesiuni de nuanțe de același fel ; duratele lungi devin astfel extrem de lungi (pînă la 6 x 71 = 426 ♪) în timp ce acelea scurte rămîn tot așa (maximum 6 x 2 = 12 ♪) Iată cum va arăta partitura (fragmente din cele 73 de măsuri), în care fiecare căsuță reprezintă 16 ♪ ; duratele lungi vor fi *piano*, iar cele scurte — *forte* :





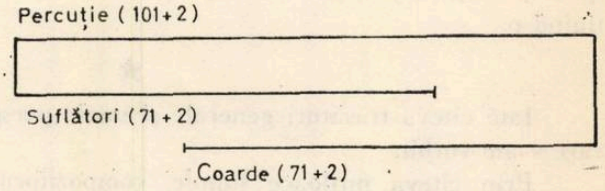
Duratele mari sînt orchestrate în *piano* prin diferite zumzete de gonguri [de la vocea I—V : piatti 1°—5° ; diferite baghete marchează diferitele lungimi 71 ♪ = ↗ (lemn) ; 2 × 71 ♪ = ⌒ (filț); 3×71. șaisprezecimi = ⌒ (tremolo măturică) ; 4×71 șaisprezecimi = ⌒ (tremolo filț) etc.] ; „efemeridele" violente în *forte*, după durata lor (1—6 unități) sînt exprimate prin pizzicate, bongos, lanțuri, păsărele, ș.a. Toate

aceste sunete sînt deci *timbruri-durate ;* calitatea esențială este durata, pe cînd timbrul nu face decît să articuleze diferitele durate.

Rezultă opoziția între un „brum" compozit, cu imperceptibile modificări timbrale în timp și „flash"-uri, violente și efemere apariții cantitative. „Brumul" este zgomotul de fond care ne înconjoară mereu, de pretutindeni, toată viața, zgomotul lipsit de materialitate sau individualizare (numai timp !) și care prin aceasta *iese* chiar din timp, sau stă la marginea conștiinței noastre ; lipsa lui ne face să resimțim dureros tăcerea absolută. „Flash"-urile sînt scurte, aproape aluzive, efemere țîșniri, descătușări instantanee de energie ce ne orbesc retina, lăsîndu-ne imagini aprinse, ce se sting repede și ele ; aceste sunete au forță, dar sînt și ele aproape expulzate din timp.

Am numit această parte din „Odă Tăcerii" : „Cîntec al extremelor". (II A).

În altă parte (II B) am suprapus trei asemenea fragmente, ca trei „cutii de timp" ce intră una în cealaltă. În „cutia mare de timp" duratele extreme sînt 101 și 2 ; în cele mici — 71 și 2. Suprapunerea acestor „cutii de timp" (cînd dilatat, cînd contractat) s-ar putea numi, după renumitul paradox antic, „Achille și broasca".



Muzica se constituie aci pe 15 voci ; brumul devine mult mai complex, iar fulgerele în forte, mult mai dese și mai variate.

Acordul general, blocul sonor, cu striațiunile lui inegale devine un fel de ecran din care pot prinde viață diferite imagini ; el este obiectul unor astfel de peripeții în ultima parte a „Odei Tăcerii". Am putea numi „rapsodie", această parte care lasă să se nască diferite forme geometrice mai întîi în plan (piano), apoi în spațiu (forte și piano) prin diferite decupaje și decalări. Același ecran se transformă în texturi cu pîlpîiri spațiale, ca marea liniștită care tălăzuiește imperceptibil, sau furnicarul nocturn al cerului licărind nemișcat.

Formele celor două lucrări sînt foarte diferite.

„Odă Tăcerii" poate fi considerată o formă închisă, o simfonie. Există patru grupe mari de fragmente ; ultima parte dă și sentimentul unei code în sensul clasic al cuvîntului.

Din cele 4 părți ale simfoniei, întîia este un bloc sculptat ; a doua, este înlănțuirea a două invențiuni („Cîntecul extremelor" și „Achille și broasca") ; partea a III-a este o înlănțuire de trei fragmente pentru a căror suprapunere este chemat în ajutor magnetofonul (III A — Forte/piano — percuție, coarde ; III B forte/pauze — suflători, coarde ; III C piano/pauze — suflători, percuție) ; în fine, partea a patra este rapsodică și se compune din multe fragmente mici curmate și unificate de o codă autoritară.

Totuși materialul muzical este extrem de diferit de spiritul simfoniei clasice ; rămîne din acela doar „suflul" simfonic. Dintr-un punct larg de vedere toate aceste fragmente sînt expuneri de texturi, fără caracter narativ ; „Odă tăcerii" este o înlănțuire de gigantice invențiuni simfonice făcute pentru a fi contemplate de la distanță ca o frescă.

„Steps of Silence" e muzică de cameră ; piesa trebuie să fie considerată o formă deschisă, în sensul că ea are numai un început, iar sfîrșitul

este hotărît doar de unele considerente extramuzicale. Această formă se naşte printr-o înlănţuire de segmente de timp care devin din ce în ce mai mari. Fiecare segment provine dintr-o însumare de numere prime (unitatea de timp fiind şaisprezecimea).

Secvenţele se compun în felul următor: I (1 + 2 + 3 + 5 + 7), II (2 + 3 + 5 + 7 + 11), III (3 + 5 + 7 + 11 + 13), IV (5 + 7 + 11 + 13 + 17), V (7 + 11 + 13 + 17 + 19), etc. Ultima secvenţă la care s-a oprit compozitorul este a XIX-a, dar lucrarea ar fi putut continua. Principiul acesta al însumărilor de numere prime se aplică şi în ţesătura lucrării; toate valorile mari se descompun la rîndul lor în sume ale căror termeni sînt fragmente din şirul numerelor prime (de ex. 29 = 1 + 2 + 3 + 5 + 7 + 11). Unele numere mari nu se pot descompune în acest fel (de ex. 43, 47 ş.a.) rămînînd astfel „nedizolvate" în mişcarea permanentă de descompunere a valorilor mari în sume de valori mici.

Totuşi, în linia mare a piesei „Trepte ale Tăcerii" percepţia noastră reorganizează întrucîtva forma lucrării; primele secvenţe foarte scurte, se grupează în arcul unei secvenţe mari, în timp ce secvenţele XVIII şi XIX se descompun întrucîtva în arcuri mai mici. Cred că această reechilibrare (prin percepţie) a piesei se suprapune viu peste forma ei deschisă, pecetluind-o.

★

Iată cîteva trăsături generale şi unele perspective ale lucrărilor despre care v-am vorbit.

Prin cîteva mijloace simple, compozitorul caută să izoleze, să dea în stare cît mai brută senzaţii de timp şi spaţiu. El caută să intensifice senzaţiile de timp şi spaţiu pe care le-a dat dintotdeauna muzica. El caută să le separe, să le intensifice separat, pentru ca fiecare din aceste categorii să întărească pe cealaltă, pentru ca fiecare din ele să dovedească imposibilitatea sau cel puţin dificultatea separării de cealaltă.

Poate că este temerar a vorbi despre lucrări care sînt încă prea recente. În orice caz, am vorbit despre intuiţiile şi intenţiile mele, despre atelierul meu.

Acesta a fost pentru mine începutul unui drum. Intenţionez să continui acest drum, bine înţeles atîta timp cît este viu şi nu pentru a face o nouă mică manieră.

Voi fugi însă de retrospectiv în arta mea ca dracul de tămîie. Amintirea poate fi obiect al artei, nu însă şi formă a ei; amintirile ne interesează şi ele prin actualitatea lor. Aceasta se poate spune şi despre timp în genere: trecutul există numai în prezent. Cît de greu este să ieşi din timp şi cît este de greu să înţelegi timpul! Ce-o fi fiind această pîlnie îngustă a momentului în care se toarnă veşnicia? Dar spaţiul?

AUREL STROE

INTERLUDIU

acțiune coregrafică

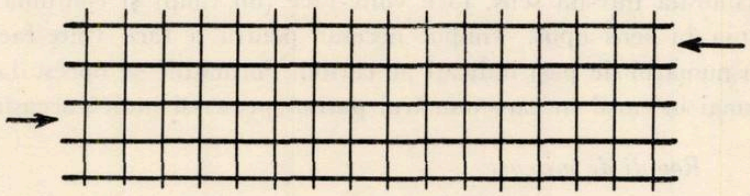
Piesa *Interludiu* se prezintă la prima vedere sub forma unui caiet de regie pentru un spectacol de balet fără muzică. Se poate observa însă, că prin indicații precise mișcarea scenică este determinată în mod univoc mergînd pînă la ultimul amănunt. Este evidentă asemănarea cu realizarea și determinarea unor sonorități muzicale prin scrierea în partitură a fiecăruia din sunetele care compun aceste sonorități. Dar în piesa Interludiu intră în joc și o cantitate de element aleatoriu — de altfel bine delimitat și cu efectele posibile, studiate — ceea ce face ca piesa să aibă și aspecte comune cu muzicile care folosesc notații noi, mai puțin restrictive. Într-adevăr ceea ce crează unitatea de „existență artistică" a Interludiului nu este amănuntul precizat odată pentru totdeauna ci o structură care-și are originea în ritmul complementar utilizat deseori în muzicile polifonice. Pe scurt, numim ritm complementar o polifonie ritmică din care sînt excluse atacurile simultane (la două sau mai multe voci).

Nonsimultaneitatea atacurilor se traduce în cazul de față prin refuzul plasării a două formații de dansatori pe locuri care au aceleași abscise. În cadrul piesei, considerăm situația creată atunci cînd două formații de dansatori au aceleași abscise ca o relație de incompatibilitate.

După cum se va vedea „caietul de regie" este de fapt partitura mai multor compoziții care au o structură comună. Asupra acestui lucru vom reveni în studiul nostru asupra claselor și speciilor de compoziții unde vom încerca să fundamentăm teoretic fenomenul pe care piese ca cea de față, le ridică în practica artistică. Autorul nu a dorit să facă o simplă experiență ci a dorit să concretizeze o viziune ca în cazul oricărei opere de artă supusă unei estetici apropiate de cele tradiționale.

1) Pe podeaua scenei este trasată o rețea de linii colorate paralele cu rampa și de linii albe, perpendiculare pe rampă, care încrucișează liniile colorate.

În timpul acțiunii, liniile colorate indică direcția mișcării formațiilor compuse din trei sau patru dansatori, în cele două sensuri. Punctele de intersecție cu liniile albe indică locul unde vor cădea pașii dansatorilor.



(Liniile orizontale vor fi colorate diferit, iar verticalele albe)

Distanța dintre liniile colorate va fi stabilită de maestrul de balet, după numărul formațiilor de dansatori care compun ansamblul. E preferabil ca aceste formații să fie în jur de șase. Tot maestrul de balet va decide și distanța între liniile albe și lungimea pașilor.

Distanța între diferitele linii colorate să nu fie sub un metru.

2) Dansatori sau alți salariați din personalul teatrului pe care îi vom numi *indicatori,* vor fi așezați la capătul fiecărei linii colorate și vor scoate dintr-o cutie care se află lîngă ei unul din cele opt cartoane cu opt numere scrise foarte citeț (pe fiecare carton se află un singur număr) : 2, 3, 5, 7, 11, 13, 17, 19.

Cartoanele sînt alese la întîmplare. Este interzis ca un singur indicator să scoată succesiv același carton ; fiecare carton este arătat de către

indicatori grupului de dansatori de pe rîndul său. Aceşti indicatori pot să fie văzuţi sau nu de public, după dorinţa regizorului.

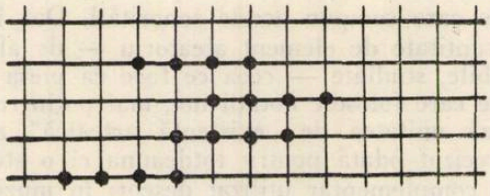
La început, scena este în întuneric, dansatorii fiind aşezaţi pe reţea de către maestrul de balet, după următoarele reguli :

a) pe fiecare linie colorată va fi aşezată numai o formaţie

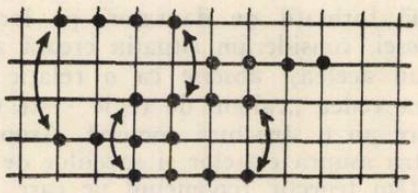
b) fiecare dansator va fi aşezat la punctul de intersecţie între o linie albă şi o linie colorată ;

c) distanţa dintre dansatorii aceluiaşi grup va fi determinată de spaţiul dintre două intersecţii alăturate ;

d) restricţii : capetele de coloană a două sau mai multor formaţii, nu trebuie să fie aşezate pe aceeaşi linie albă :



Bine



Rău

(săgeţile indică aşezarea pe aceeaşi linie a capetelor unor coloane diferite).

e) cu excepţia prevederilor de la punctele a, b, c, d, locul formaţiilor pe reţea va putea fi liber stabilit, în mod diferit la fiecare spectacol, şi cu multă fantezie de către maestrul de balet.

4) Cînd lumina pe scenă a crescut, astfel încît cifrele să poată fi citite de dansatori, acţiunea începe. Fiecare formaţie, după ce a parcurs o linie colorată într-un sens, face volte-face (un timp) şi continuă să parcurgă linia în sens opus. Timpul necesar pentru a face volte-face, va fi inclus în numărul de paşi indicaţi pe carton. Formaţiile se opresc la capătul liniei numai în cazul în care numărul paşilor prescrişi indică această oprire.

Reguli de mişcare

a) ♩ = 144 Mm. este considerată ca unitate de timp atît pentru paşii dansatorilor, cît şi pentru cîntecul despre care vom da explicaţii mai tîrziu.

b) Luînd ca bază această unitate de timp, avem trei mişcări pentru dans :

— allegro, 1 pas = ♪

— moderato, 1 pas = ♩

— adagio, 1 pas = 𝅗𝅥

Aceste mişcări sînt valabile pentru întreg ansamblul de dansatori.

Maestrul de balet stabileşte, după dorinţă, una din aceste mişcări pentru fiecare carton. De exemplu, pentru formaţia din rîndul întîi, cifra 3 poate indica trei paşi în „adagio", în timp ce pentru o altă formaţie, cifra 3 poate indica trei paşi în „allegro". Printr-un procedeu analog, maestrul de balet trebuie să stabilească după dorinţa sa o corespondenţă între numărul paşilor şi felul acestor paşi.

c) Paşii trebuie să fie executaţi în acelaşi timp (simultan), în acelaşi tempo de toţi membrii unei formaţii.

5) *Relaţia de incompatibilitate între două sau mai multe grupe.*

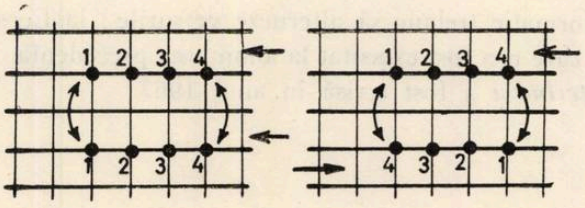
Prin definiţie considerăm că o relaţie de incompatibilitate se stabileşte între două (sau mai multe) formaţii atunci cînd fiecărui membru al unei formaţii, în momentul opririi, — după ce a parcurs numărul de paşi indicaţi — îi corespunde pe aceeaşi linie albă un membru din cealaltă formaţie care staţiona deja înainte de sosirea primei formaţii (coordonatele celor două formaţii sînt egale).

a) Cînd cele două formaţii au ajuns în această situaţie prin deplasarea în acelaşi sens, corespondenţa se stabileşte ţinînd seama de numărul de ordine al fiecărui membru ; pentru nr. 1 corespunde 1 ; pentru 2 corespunde 2 ; pentru 3 corespunde 3, etc.

b) Cînd cele două formaţii au ajuns în această situaţie venind din două direcţii opuse, corespondenţa se stabileşte invers : primului membru al unei formaţii îi corespunde ultimul din cealaltă formaţie, celui de al doilea, penultimul din cealaltă formaţie ş.a.m.d.

a) relaţie de incompatibilitate care a luat naştere după deplasarea celor două formaţii în acelaşi sens

b) relaţie de incompatibilitate care a luat naştere după deplasarea celor două formaţii în sens contrar.



Relaţia de incompatibilitate între două formaţii

După ce a parcurs numărul de paşi indicaţi pe carton, formaţia se opreşte. În acest moment apar două posibilităţi :

I. — Dacă nu apare relaţia de incompatibilitate, formaţia va aştepta pe loc zece timpi. Aceasta reprezintă o scurtă pauză pentru întreaga formaţie. În acest timp, persoana însărcinată cu scoaterea cartoanelor, va scoate un alt carton, care să indice numărul de paşi ce urmează să fie executaţi în mişcarea următoare.

II. — Dacă apare relaţia de incompatibilitate, ea trebuie să fie anunţată de către formaţie printr-un vers din cîntecul reprodus mai jos. Tempo-ul cîntecului este acela al întregii acţiuni : ♩ = 144 Mm. Versul ocupă opt timpi, la care trebuie să adăugăm patru timpi de pauză care preced aceşti opt timpi. În timpul duratei celor patru timpi, formaţia

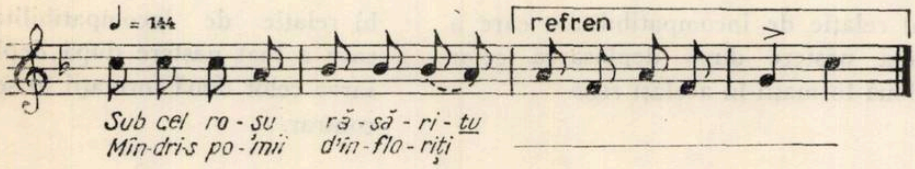
trebuie să facă o mişcare de rotaţie de 90° spre public (căruia îi e adresat cîntecul), după care urmează : în primii doi timpi, formaţia se opreşte pentru a realiza situaţia existentă (dacă este sau nu relaţie de incompatibilitate) şi numai în cel de-al treilea şi al patrulea timp are loc mişcarea de rotaţie propriu-zisă.

După ce a cîntat un vers din cîntec, formaţia face din nou o mişcare de 90° întorcîndu-se — într-un singur timp — la locul pe care îl ocupa înainte de executarea deplasării care a dus-o în situaţia de incompatibilitate. Urmează o deplasare inversă, făcînd acelaşi număr de paşi şi păstrînd acelaşi tempo ca şi în deplasarea precedentă. Deplasarea inversă repune formaţia pe coordonatele anterioare, anihilînd astfel relaţia de incompatibilitate rezultată din deplasarea precedentă. Cînd formaţia revine la poziţia precedentă, apare una din cele două situaţii (I sau II). Şi astfel acţiunea continuă pînă ce regizorul indică sfîrşitul : luminile încep să se stingă treptat şi acţiunea se termină în momentul în care pe scenă se face întuneric

Durata medie a acţiunii este de 6 minute pînă în momentul cînd lumina începe să scadă.

Pentru a-i ajuta pe dansatori, în cazul cînd se stabileşte relaţia de incompatibilitate, persoanele însărcinate să scoată cartoanele trebuie să le arate dansatorilor pînă ce formaţia respectivă ajunge să se aşeze pe coordonatele care nu mai crează relaţia de incompatibilitate cu o altă formaţie (posibilitatea I).

6) După cum am mai spus, relaţia de incompatibilitate este anunţată de membrii formaţiei, cîntînd la unison un vers din cîntecul următor *)



Fiecare formaţie trebuie să alterneze versurile ; la fiecare anunţare se execută versul care n-a fost executat la anunţarea precedentă.

Piesa *Interludiu* a fost scrisă în anul 1967.

*) Cf. SABIN V. DRĂGOI : 303 COLINDE, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, No. 21, pag. 23 pentru melodie şi No. 1, pag. 1, pentru text.

A cincea ediție a Concursului și Festivalului Internațional „GEORGE ENESCU"

Peste cîteva luni, în septembrie, vom sărbători un jubileu : a V-a ediție a Concursului și Festivalului „George Enescu". S-ar cuveni deci, într-o succintă retrospectivă, să amintim măcar cîteva momente din istoria, e adevărat recentă, dar incontestabil fructuoasă a acestui eveniment artistic românesc de real prestigiu mondial.

Însuși faptul că de la început s-a stabilit ca Festivalul și Concursul să se desfășoare simultan, a contribuit la succesul său. Nu mai puțin important a fost faptul că, în mod consecvent, au fost respectate unele reguli indispensabile unei bune organizări, reguli de la care Concursul și Festivalul nostru nu s-au abătut niciodată.

Dar, pentru că lucrurile sînt bine cunoscute, mai ales cititorilor noștri, care au avut prilejul să culeagă personal recolta atît de bogată a manifestărilor artistice de pînă azi, îmi voi îngădui ca, renunțînd la istoric, să notez cîteva lămuriri referitoare la ediția din 1970, ediție care încheind ciclul de 5, va deschide un altul, care sperăm că va continua pe un plan superior, perfecționat si adecvat condițiilor anilor '70, tradiția strălucită a acestei sărbători românești.

Fără a modifica structura generală a Concursului ce va avea, ca și în trecut, tot trei secții (pian, vioară și canto), pentru ediția din 1970 s-au adus unele modificări care avem convingerea că vor fi apreciate de majoritatea specialiștilor.

Repertoriul, punînd un accent deosebit pe muzica românească, ca de altfel și la edițiile precedente, oferă posibilități mai largi de opțiune candidatului, dîndu-i-se dreptul de a alege dintre mai multe lucrări de aceeași dificultate, în conformitate cu înclinațiile sale artistice. Comitetul de organizare a considerat că limitele rigurozității repertoriului trebuie lărgite pentru a se da candidatului posibilitatea să se simtă mai degajat, să se desfășoare mai liber pe terenul cel mai potrivit sensibilității sale, bineînțeles fără a se abdica de la seriozitatea și severitatea unor exigențe artistice justificate. Sigur că sînt unele piese, așa-zisele „pietre de încercare", pe care candidatul trebuie oricum să le execute. Dar acolo unde lucrările impuse nu sînt esențiale aprecierii calității artistice, concurentul va avea o mai mare libertate de alegere.

Cele trei jurii ale Concursului nostru din 1970 vor fi formate din cîte unsprezece membri, dintre care opt străini și trei români, proporție aproape neobișnuită, care oferă însă garanția unei judecăți perfect obiective, indispensabilă bunului renume. Juriile vor fi formate din personalități proeminente ale vieții artistice internaționale, din țară și de peste hotare. Dintre invitați, au și confirmat participarea în juriul de pian : André Marescotti, Magda Tagliaferro, de Gontaut-Biron, Maria Canals, Eugène List, Josef Palenicek, Dimitri Bașkirov ; din juriul de vioară : Ricardo Odnoposoff, Louis Poulet, Calvin Sieb, Tadeusz Wronsky, Vagn Holmbol, Michèle Auclair, Dimitri Țîganov ; din juriul de canto: Menelaos Pallandios, Lore Fischer, Dimitri Tapkov, Réti Joszef, Mark Reisen, Redvers Llewellyn, Diplomat Joren Gligorievič și mulți alții, la care se vor adăuga reprezentanții țării noastre. Calitatea de membru în juriu este incompatibilă cu prezența pe scenă, indiferent de valoarea artistică, ceea ce permite concentrarea acestora, exclusiv asupra problemelor Concursului.

Premiile, factor stimulatoriu necontestat, au fost majorate, iar Uniunea compozitorilor, în strădania ei permanentă, atît de meritorie, de a promova creația românească, va acorda premii speciale suplimentare, pentru cea mai bună interpretare a lucrărilor compozitorilor noștri.

Orice Festival Internațional care vrea să se impună pe arena internațională, ceea ce este din ce în ce mai greu din cauza înmulțirii manifestărilor artistice de acest gen, trebuie să se supună unor reguli ireversibile. Dintre acestea, înalta calitate artistică a manifestărilor (ceea ce se obține în primul rînd prin calitatea interpreților) și împrospătarea programelor, sînt hotărîtoare. Orice concesie, orice slăbiciune, oricît de neînsemnată, poate dăuna Festivalului, după cum o notă falsă poate anula sau — în cel mai bun caz — diminua valoarea unei execuții magistrale.

Simpla înșiruire a formațiilor și artiștilor străini, care ne vor vizita în acest an, la care se vor adăuga cele mai bune colective muzicale românești și cei mai de seamă artiști ai noștri, va fi, nădăjduim, suficient de grăitoare. Ca formații vom urmări : London Symphony Orchestra, care va fi dirijată de André Previn și-o va avea ca solistă pe cîntăreața Sheila Armstrong, baletul Teatrului „Kirov" din Leningrad, Bach-Orchester des Gewandhauses din Leipzig, Quartetele Juilliard și Smetana precum și „Soliștii din Varșovia". Dirijorii Wolfgang Sawallisch, Paul Kletzky și decanul șefilor de orchestră Paul Paray, vor conduce orchestre simfonice românești, iar la pupitrul Operei Române vom avea ocazia să-l vedem pe dirijorul iugoslav Bogo Lescovic. Violoniștii Henryk Szering și Wolfgang Schneiderhan, pianiștii Rudolf Firkussny, Iörg Demus și Paul Badura-Skoda, violoncelistul Mstislav Rostropovici ca și flautistul Jean Pierre Rampal — își vor da concursul în concerte și recitaluri.

Virginia Zeani, Nicola Rossi-Lemeni ca și basul bulgar Nicola Ghiuzelev fi vor oaspeții Operei Române din București.

Din enumerarea de mai sus reiese că mulți dintre artiștii străini ce vor fi prezenți la Festival, de o valoare artistică mondială incontestabilă, figurează pentru prima oară, nu numai în programul Festivalului Enescu, dar și ca oaspeți ai României.

Filarmonica „George Enescu" din București, formațiile Radio-Televiziunii Române, Opera Română, Filarmonica din Cluj și Timișoara, Corul „Madrigal", vor fi dirijate de șefii lor de orchestră permanenți dintre care numele lui Mircea Basarab, Mihai Brediceanu, Mircea Cristescu, Iosif Conta, Emanoil Elenescu, Erich Bergel, Emil Simon, Nicolae Boboc și Marin Constantin, sînt bine cunoscute și în afara hotarelor țării. Soliști de renume ca : Radu Aldulescu, Valentin Gheorghiu, Radu Lupu, Ștefan Ruha, Ion Voicu și mulți alții vor concerta în cadrul Festivalului.

De data aceasta, încă două orchestre simfonice din țară vor fi incluse în programul Festivalului, practică inaugurată la ediția din 1967. Desigur, o serie de formații de muzică de cameră vor interpreta lucrări ale compozitorilor noștri, iar liedului românesc i se va rezerva în programe un loc special. Creația enesciană va ocupa locul ce i se cuvine, iar Beethoven, de la a cărui naștere se împlinesc 200 de ani, va fi, în semn de omagiu, larg reprezentat.

Organizarea unui Festival internațional ridică numeroase probleme, deseori dificile și nu de puține ori contradictorii. A găsi măsura exactă, echilibrul dintre diversele tendințe și preferințe pe care, unindu-le, să le poți supune obiectivelor majore ale Festivalului, este un lucru foarte complicat care se obține printr-o severă selecție, printr-o judecată sine ira et studio.

Înalta competență și obiectivitate a Comitetului de organizare a celei de a V-a ediții a Concursului și Festivalului „George Enescu", experiența pe care a cîștigat-o ca și premisele temeinice care există de pe acum, sînt o garanție care ne îndreptățește să credem că se vor găsi răspunsuri tuturor problemelor ce se pot ivi, că se vor adopta soluțiile cele mai echitabile și mai adecvate, pentru ca numeroasele succese înregistrate pînă în prezent să nu fie în vreun fel umbrite.

DAN NEGREANU

ARTA SPECTACOLULUI

impresii asupra vieții muzicale sovietice

La începutul unei călătorii care are ca țintă să ofere o mai largă privire asupra unei culturi muzicale, așa cum se prezintă în formele caracteristice pentru viața muzicală, desigur informările prealabile, și poate eventuale preferințe, au un caracter subiectiv, depinzînd de o experiență personală, ca spectator al artiștilor de turneu. Dimensiunile Teatrului Mare din Moscova sînt date de basul Ivan Petrov, sau de virtuozitatea Maiei Plisețkaia ; cele ale „nopților albe", de Evgheni Mravinski, de Natalia Dudinskaia ; vechile monumente arhitectonice poartă închise în ele rezonanțele muzicii lui Musorgski, iar cele noi sînt construite în magistrale fraze simfonice ale lui Șostakovici. Impresiile de acest fel, închipuite după arta marilor interpreți și creatori, dau o imagine pe care călătorul se așteaptă să o regăsească întocmai, de-a lungul drumului său. Și, aș spune că concretizarea lor nu contrazice, ci mai degrabă modifică, amplifică și corectează nuanțele, le dă o măsură reală, armonios plasată în contextul unei ambianțe specifice. Pe parcursul observațiilor recepționate, fenomenul artistic capătă consistența necesară adevăratei înțelegeri, o spațialitate emoțională nouă, complexă.

Desigur, de-a lungul unei luni, aspectele relevate de ansamblul vieții muzicale prilejuiesc imens de multe constatări și, implicit, concluzii. Vom selecta doar cîteva dintre ele, legate de una dintre trăsăturile dominante observate — arta spectacolului. Nu înseamnă numai arta întruchipării scenice, sau arta unui interpret. Asistînd la cele mai variate producții muzicale, arta spectacolului, sau mai bine zis, arta de a da viață muzicii, se dezvăluie într-o inepuizabilă succesiune de ipostaze, de la simplul recital, pînă la marile montări reunind toate elementele unei imagini sonore și plastice.

Teatrul Mare academic din Moscova este, fără îndoială, locul cel mai potrivit pentru a înțelege specificul spectacolului de operă rusă. Totul se desfășoară aici sub semnul unei tradiții de secole, purtînd responsabilitatea continuării unei concepții asupra rolului operei, ca fenomen de artă. O solemnă atmosferă de „ritual liric" oferă spectatorului, dornic de comparații, o sugestivă

imagine a acestei replici continentale a Teatrului Scala. Se vede că în concepția realizatorilor, cîteva coordonate sînt cu claritate supravegheate, în scopul obținerii rezultatului total, a impresiei complementare, construite din interpretarea individuală, cea de grup, sudura imaginii plastice și continuitatea simfonică a acțiunii. Este un fenomen general, faptul că regia se orientează spre respectarea în primul rînd a personalității solistului, prin care principalele elemente ale acțiunii dramatice și muzicale își fac drum spre sensibilitatea publicului. Fără ostentație, momentul solistic este astfel prezentat într-un plan aparte, suprapus fundalului. Desigur, de aici varietatea interpretării, de la un spectacol la altul, păstrează nealterat unul dintre elementele definitorii ale genului — primatul vocii. Celelalte componente se polarizează în jurul „subiectului", consolidînd impresia. Pentru nivelul unui teatru ca acesta, în care fiecare seară înseamnă o premieră în fața unui public receptiv și mereu nou, asemenea aspecte ar putea genera, la prima vedere, un oarecare climat arbitrar. Dar tocmai în întîmpinarea unui asemenea pericol vin alte elemente, care chiar dacă sînt complementare, le simți gîndite ca esențiale. În primul rînd orchestra, un aparat sonor impunător, dublează primele impresii cu o constantă — și uimitoare — calitate interpretativă, situată aproape continuu la nivelul concertului simfonic. Apoi, ansamblurile — de la cvartete, pînă la marile scene corale — sînt urmărite cu minuțiozitate, pe ele bazîndu-se în principiu sudura între efectul sonor și cel al montării plastice. Iată de ce majoritatea scenelor de amploare apar ca o culminație gradată, cu un efect ce nu poate fi ratat. Se adaugă, în suflul spectacolului, ritmicitatea schimbării decorurilor, fără răgazuri ce ar putea scădea tensiunea dramei. Chiar dacă din punct de vedere al concepției — fenomen general în aproape toate spectacolele vizionate — cadrul plastic nu depășește orientarea tradiționalistă a planurilor de cortine, a amănuntelor minuțios redate uneori însă naiv ilustrate, prin manevrarea elementelor de decor, prin punerea luminilor, compoziția imaginii nu apare greoaie, urmînd alert ritmul scenei. Valorificarea intensă a muzicii marelui repertoriu romantic este în asemenea condiții interesantă, mai ales dacă ținem seama că se pune accentul și pe lucrări destul de rar prezentate. Este în primul rînd cazul operei Poveste despre orașul nevăzut Kitej *de Rimski-Korsakov, operă de mare efect scenic, în care compozitorul se afirmă ca un mare simfonist și cunoscător al celor mai specifice — nu tradiționaliste — trăsături ale spectacolului liric. Prin originalitatea dramaturgiei, care se bazează pe un vechi basm rusesc, prin puterea suflului vocal-simfonic, această lucrare ocupă actualmente primul loc în șirul creațiilor sale, depășind reușita lui* Sadko *sau a* Logodnicei țarului.

Dacă pentru genul operei, Teatrul Mare este interpretul „de referință", în domeniul baletului, arta spectacolului deține întîietatea pe scena Teatrului „Kirov" din Leningrad. Nu vrem să spunem că producțiile Teatrului Mare nu ar putea reține atenția, dar faptul că aici performanța tehnică predomină, scade oarecum interesul pentru specificitatea integrală a creației artistice. La Leningrad, tradiția Școlii „Vaganov", în care, în afara prim-soliștilor actuali, s-au pregătit dansatori ca Fokin, Pavlova sau Nijinski, continuă să uimească prin fermitatea principiilor sale. Asistînd la clasa de studii cu primele balerine, condusă de Natalia Dudinskaia și Constantin Sergheev, adăugînd la aceasta convorbirile despre concepția lor privind dansul, am descoperit în mare măsură care este „secretul" strălucitei măiestrii demonstrate în spectacol. Înainte de a ne opri asupra rezultatelor scenice, merită să arătăm modul de lucru, așa cum a fost observat la studii. Trebuie subliniat că orele zilnice de studiu constituie punctul de greutate al muncii dansatorilor, adevărate spectacole fără public. Ele sînt organizate pe două coordonate vizînd efecte paralele, dar avînd un scop comun — realizarea pe scenă a unei poetici a dansului. Pe de o parte, executarea exercițiilor urmărește o progresie a dificultăților, gîndită pe respectarea acumulării performanței fizice, de la scheme simple, descompunînd mișcarea și pînă la adevărate combinații coregrafice. Deși chiar din acest punct de vedere execuția ar putea fi spectaculoasă, o a doua trăsătură impresionează mult mai puternic. Am asistat la o adevărată lecție de pedagogie a poeticii gestului și atitudinii, Natalia Dudinskaia, remarcabilă interpretă a scenei leningrădene, indicînd cu răbdare și farmec sugestiv, care sînt înțelesurile fiecărei mișcări. Transpuse pe scenă, aceste indicații se pot prevedea în conținutul însuși al coregrafiei, care deseori preferă evoluția lentă, linia perfectă a direcționării gestului, unor probe de acrobație, foarte apreciate de publicul baletelor. Iată spre pildă secvențe din Legenda dragostei *(balet în trei acte de Arif Melnikov, după un poem de Nazim Hikmet), în care orchestra este înlocuită cu o formație de cvartet. Interpreții se desprind din vechi desene orientale, și par că se mișcă în cadrul desenului. Sau în baletul* Cenușăreasa *de Prokofiev, montat sub supravegherea compozitorului, deși acțiunea cere o serie de mișcări explicative, apropiate de pantomimă, realizarea maestrului de balet Sergheev insistă spre eliminarea oricărui element nedansant, solicitînd interpreților să se exprime prin dans, prin gesturi ritmice și combinații de pași. Sîntem de fapt în același climat de spectacol ca la Teatrul Mare, actul solistic sau de grup situîndu-se mult înaintea complexului imaginii scenografice, simplistă, poate chiar naivă. De altfel, ideea de montare muzical-dramatică se întîlnește și în lucrări destinate concertului, aici putîndu-se urmări mai lesne modalitatea de construire a spectacolului. Atunci cînd efectul este strîns legat de cauza muzicală, rezultatul se ridică la nivelul unei noi versiuni, mai bine zis al unei noi viziuni asupra operei. Nu întotdeauna alegerea mijloacelor corespunde acestor cerințe, forțînd exprimarea sonoră, scoțînd-o din făgașul firesc. Este ceea*

ce am observat în montarea cantatei Alexandr Nevski de Prokofiev, unde am apreciat mai mult ideea scenarizării în sine, decît soluțiile, limitate la expozitiv. Mai aproape de adevăr, baletul făcut pe Simfonia a VII-a de Șostacovici prezenta o posibilitate de interpretare, deci o variantă a mesajului muzical. Reușita, condiționată de expresia dansului, merita efortul interpreților, slujiți de o coregrafie adecvată.

Tendințe deosebite în conceperea spectacolelor le-am constatat la repetiția generală a unei noi creații coregrafice pe muzica lui Stravinski. Sacre du printemps, deși schimbat ca libret, față de original, păstra în viziunea lui Vasiliov și Kasatkina, — de la Teatrul Mare din Moscova — autenticitatea mișcării și culoarea de epocă (dacă se poate vorbi de epocă, coregrafic „primitivă", de fapt foarte modernă ca inventivitate a atitudinilor). Este de reținut, și nu numai în acest caz, că și atunci cînd regizorul intervine în materialul original, nu operează printr-o negare, ci prin nuanțarea interpretării. Exemplul lui Sacre este poate cel mai elocvent, căci am avut certa senzație că Stravinski nu a fost „trădat" de realizatori, că intențiile lor îmbogățeau efectiv originalul. În aceeași sferă a montării, autorii subliniau că înțeleg prin aceasta o producție mai complexă ca rezultat decît o punere în scenă coregrafică — premiera unui balet contemporan, Aurul incașilor — muzica de Oleg Barskov, la Opera din Riga ne-a interesat prin căutările deliberate ale compozitorului și regizorului coregraf — Alexandru Lemberg — de a depăși limitele „clasicului", de a aborda o formă de dramă în care se întretaie dansul cu pantomima și teatrul propriu-zis. Se obține astfel — desigur nu în totalitate, ci mai clar în cîteva secvențe — o interpretare sonoră, plastică, de o forță dramatică deosebit de captivantă pentru public. Sîntem în pragul acelei joncțiuni a baletului cu alte moduri de exprimare simbolică, din care probabil va lua naștere o formulă de spectacol sinteză, avînd ca ordonator ideea filozofică, prezentată pe diferite trepte de concretizare a ei.

Deși poate să pară neobișnuită la o primă vedere, situarea concertului simfonic în acest context al artei spectacolului corespunde impresiilor resimțite. Căci începînd de la protocolul deschiderii concertului și continuînd apoi pe tot parcursul programului, sentimentul unei prezențe de spectacol — nu exterioare, ci de conținut emoțional — stăruie în rîndurile publicului. Și cum nu ar exista, cînd un imens aparat sonor, cu cor, orchestră, soliști și recitatori dau viață Oratoriului Ivan cel Groaznic de Prokofiev, într-o tensiune ce suplinește întru totul imaginile filmului lui Eisenstein, din care a fost selectată muzica. Desigur, aici intervine și meritul dirijorului, un tînăr talent de-a dreptul formidabil — Iurii Temirkanov. Ceea ce impresionează la el nu este doar reflexul unei serioase pregătiri muzicale, deși acest lucru este evident de la început. Trăsătura dominantă este dată de acea caracteristică specifică dirijorului de vocație, care este în momentul concertului : interpret, regizor, compozitor, polarizînd întregul mănunchi de date ale exprimării. Aspecte deosebite, oglindind plenara maturitate a muzicianului, au fost relevate de spectacolul oferit în concertul dirijat de David Oistrah. La pupitrul Filarmonicii leningrădene — condusă cu o seară înainte de Iurii Temirkanov — David Oistrah a realizat una dintre cele mai zguduitoare versiuni a Recviemului german de Brahms. Greu de exprimat care sînt elementele convingătoare ale interpretării sale, dar siguranța dozării aparatului vocal-simfonic, echilibrul formei, oglindesc o experiență enormă, ce depășește limitele instrumentului menit să ofere muzica.

În fine, se cuvine să adăugăm două genuri de largă accesibilitate — teatrul muzical și ansamblurile de cîntece și dansuri. În sfera teatrului muzical, cel mai strălucit exemplu, și neîndoios cel mai puțin obișnuit, ne-a fost oferit de un spectacol al trupei teatrale din Leningrad, condusă de renumitul regizor A. G. Tostonogov. Lucrînd cu actori perfect antrenați în diversificarea disponibilităților lor expresive, Tostonogov a realizat o demonstrație de virtuozitate scenică în montarea dramei muzicale Povestire din cartierul de Vest de Leonard Bernstein. Deși aveam de-a face doar cu actori, modul în care interpretau complexa partitură, ce solicită laolaltă dans, cîntec și proză, prin dinamica gestului și replicii ritmice depășea condiția obișnuită a profesiunii lor, sugerînd o formație aparte, spectaculoasă nu numai prin tensiunea emoției ci și prin tehnica de manifestare. Pentru a evita eventualele discordanțe ale redării muzicale, regizorul a folosit, procedeu inedit în spectacol, dublarea vocilor cu redarea cîntecelor pe bandă de magnetofon, creînd iluzia unei perfecte suprapuneri. Apropierea între un asemenea spectacol și programul unui ansamblu de cîntece și dansuri poate fi făcută prin anumite caracteristici comune, în sfera demonstrației unui înalt profesionalism. Este adevărat, programul prezentat de Ansamblul „Beriozka", avea anumite carențe de atmosferă, prin accentuarea prea marcată a aspectului spectacular, în dauna autenticității. Dar dincolo de asemenea rezerve, uimitoarea formă tehnică a execuțiilor stîrnește într-adevăr binemeritate ropote de aplauze. Este efectul unei puneri la punct de mare exigență, atît ca nuanțare cît și „coloristică" a regiei, fidel recepționate de interpreți. Dacă farmecul cîntecului popular apare puțin estompat, calitatea de redare compensează deplin.

Am dori să încheiem, adăugînd la aspectele amintite, o constatare ce s-a impus, la dimensiuni ce cuprind majoritatea celor văzute : certitudinea că interpreții, fie muzicieni, instrumentiști sau cîntăreți, dansatori sau actori, își clădesc munca pe o solidă tradiție. Iar această tradiție, departe de a constitui o stavilă, îi solicită, îi determină să caute neobosiți noi rezolvări, oricît de libere, cu condiția să slujească unui scop comun, artei închinate omului.

GRIGORE CONSTANTINESCU

MUZICĂ, ACUSTICĂ, TEHNICĂ

A aborda fenomenul sonor printr-un studiu al senzaţiilor şi a căuta cauzele ce le determină este firesc, atractiv, imperios necesar pentru cunoaştere.

Important este să se interpreteze corect departajarea dintre gîndire şi sensibilitate. Să nu fie considerat simplu ceea ce poate fi complex şi invers.

Evoluţia muzicii s-a manifestat ca un proces logic ale cărui elemente de construcţie şi echilibru s-au caracterizat prin melodie, armonie şi ritm, indiferent de modul cum s-au desfăşurat preocupările teoreticienilor sau compozitorilor în problemele de acustică, indiferent de formele de interpretare a acestora.

Oricum va decurge procesul de transformare în timp a acestor coordonate — absorbite de elemente noi structurale, sau dizolvate într-o abundentă esenţă muzicală — ele, luate în totalitate sau separat, vor constitui baza echilibrului natural, în ceea ce priveşte ideea de conturare a imaginilor muzicale, valoarea spectrală, dinamică (în mişcare, interioară sau aparentă).

Obiectul de studiu în muzică şi acustică este acelaşi — „Fenomenul sonor" (muzical sau nemuzical), optica de cercetare şi limbajul fiind însă diferite.

Această situaţie, un timp, nu a deranjat şi ambele domenii s-au situat oarecum pe poziţii independente, pînă în momentul apariţiei electro-acusticii, a radiodifuziunii, a benzii de magnetofon, a necesităţii dezvoltării parametrilor muzicali şi a interpretării lor prin intermediul lanţului electroacustic.

Doar luthierul, plasat pe o poziţie neutră, a fost obligat, în evoluţia construirii instrumentelor, să ţină o legătură strînsă cu acustica, chiar dacă o îndelungată perioadă de timp a practicat, prin moştenire şi intuitiv, meseria, arta sa de constructor.

Geneza instrumentelor reiese dintr-o necesitate firească, care a mers paralel cu evoluţia gîndirii creatorilor artei muzicale, fenomen care poate fi plasat în epoca şi locul de la care a împrumutat o seamă de caractere. Se poate vorbi şi de o interdependenţă, amintind clasicul exemplu al pianului, care, prin apariţia sa — cu noile sale performanţe mecanice şi de expresie — a provocat trecerea de la clavecinul bine temperat la o literatură nouă, specifică pianului.

Astăzi, cînd evoluţia în ceea ce este nou se desfăşoară extrem de rapid, luthierul a fost depăşit de o epocă în care sunetul instrumental preparat îşi reclamă prezenţa cu insistenţă ; în care compozitorul caută să folosească o gamă mult mai vastă, mai variată, de sunete muzicale şi nemuzicale, cu contraste mari, cu un spectru neobişnuit de larg şi situaţii ce nu pot fi reproduse de instrumentele existente ; în care luthierul, om al ştiinţei şi tehnicii să poată crea instrumentajul tehnic caracteristic muzicii experimentale (concrete şi electronice), cercetării muzicale.

De fapt, acustica a pătruns pe nesimţite în arta muzicală şi aceasta a acceptat-o ca o necesitate în a perfecta şi grăbi procesul evolutiv, bazat în genere pe intuiţie ; a acceptat-o pentru a sonda, a explora cît mai profund cu ajutorul sistemelor de tip electronic, universul sunetelor.

Tehnica electronică îi mai este de asemenea necesară pentru a executa cît mai multe operaţiuni constructive de tip matematic, uşurînd astfel munca compozitorului, care, descătuşat de o seamă de operaţiuni, să poată medita mai liber şi mai mult asupra „ideii", esenţei artei muzicale.

În muzica concretă şi electronică, de exemplu, în laboratoare specializate, compozitorul poate realiza prin procedee tehnice cu elemente de microstructură, o macrostructură propusă, în momentul creaţiei, a naşterii operei muzicale experimentale.

Considerînd cercetările cele mai recente, nu mai apare ca un lucru ieşit din comun conlucrarea dintre specialiştii muzicieni, fizicieni, matematicieni în faţa complexelor şi elevatelor problematici contemporane, specialişti ce manifestă o dorinţă activă, creatoare, aceea de a îmbina cît mai armonios lumea ştiinţei şi artei, de a stabili între ele sigure şi solide punţi de legătură şi întrepătrundere.

Astfel, tentativa de apropiere între cele două sisteme de explorare a universului sonor — sistemul estetic care porneşte de la produsul elementelor sonore la integrarea lor în sfera sensibilităţii şi sistemul ştiinţific care porneşte de la fizica acustică la acustica fiziologică — nu mai pare iluzorie.

Este necesar ca raţionamentul şi logica să tonicizeze valoric intuiţia, fantezia, imaginaţia, să uşureze, să preia, să automatizeze chiar, ceea ce presupune calcul matematic în închegarea construcţiei propuse. (Sînt relaţii care există de mult între arhitect şi constructor).

Totul poate fi stimulat cu discernămînt, armonios — şi factorii estetici şi cei constructivi —

într-o manieră care să permită artistului creator să stabilească corelații între diferitele fenomene muzicale — între știință și artă — printr-un sistem arbitrar, sistem care să constituie osatura unui discurs inteligibil, indiferent de stilul în care vrea să se încadreze.

Estetica considerînd acest sistem ca obiect de studiu, știința poate oricînd și sigur să ușureze și să dezvolte problematica, nu numai a formelor de construcție ci și a unora de conținut.

Or, ceea ce caracterizează muzica electronică este tocmai considerația acordată acusticii fundamentale, studiului sunetului în actul însuși al creației.

Sigur că un dialectician poate jongla abil și cu subtilitate în alegerea unor principii, unor sisteme, le poate combina, le poate anula unul în favoarea celuilalt, dar numai ce este demonstrat în timp poate deveni adevăr, oricare ar fi domeniul de cercetare.

Tehnica electro-acustică, radioul, banda de magnetofon nu au provocat schimbări în arta muzicală ci au înzestrat-o cu un instrumentaj ce a îmbogățit sfera preocupărilor ei, perspectiva valorică.

Compozitorii se folosesc din ce în ce mai mult de acest avantaj, iar adepții muzicii de tip experimental (concret și electronic) folosesc din plin acest nou teren, sub auspiciile căruia s-a născut de fapt muzica experimentală.

Mai mult chiar, abstracționiștii au intuit sursele specifice generate de formele particulare ale sunetului (punctul sonor, dreapta acustică, viteza și acceleratia acustică) puse în valoare de stereofonie, forme ce pot fi interpretate static sau în mișcare, similar cu noile dimensiuni din plastica contemporană.

Acesta este doar un aspect, prin care știința — cu ajutorul tehnicii electro-acustice ca intermediar — pătrunde în fondul problemelor muzicale.

Radiodifuziunea a pus la îndemîna muzicii sistemele de transmisie și înregistrare, un laborator imens de vaste posibilități, cu cel mai propriu și mai neutral teren de conjugare a științei și artei muzicale.

Pe acest teren s-au manifestat și primele divergențe directe între reprezentanții celor două domenii, a limbajului lor diferit în interpretarea fenomenului sonor, artei muzicale, transmise sau înregistrate.

Divergențele au provenit mai puțin din dificultățile pe care specialiștii ingineri și muzicieni le-au întîlnit mutual în cunoștințele lor reciproce, decît din excesul firesc al reacției produse de formarea lor naturală, profesională (științifică sau estetică).

Există însă tendința de convergență spre un punct de vedere unitar, nu numai prin specificul activității mixte ci și prin cercetările efectuate special pentru codificarea, pe cît posibil cît mai cuprinzătoare, a caracterelor dominante, (tehnice și muzicale), a formelor de asociere a lor, caractere care angajează la nivelul percepției, impresia psihologică.

Radiodifuziunea în domeniul creației a dezvăluit muzicii, compozitorilor, posibilitatea unor noi genuri de creație de tip ilustrativ și mai ales de tip radiofonic, gen din ce în ce mai apreciat și pentru stimularea căruia s-a instituit și un premiu internațional „Premiul Italia".

Din incitarea la cercetare și dezvoltare a stilului radiofonic s-au format grupele de studii radiofonice, de cercetare muzicală, ce au grăbit explozia muzicii de tip experimental (Paris, Köln, Milano etc.).

Sunetul putînd fi înregistrat pe disc sau bandă magnetică, a devenit obiectul de joc combinativ, de transformare și montajare ; un sunet descătușat prin manipulările efectuate de compozitorul mînuitor al aparatajului ; un sunet maleabil, înzestrat cu noi caracteristici, noi parametri valorici.

Sunetul muzical fiind interpretat fenomenologic, noțiunea de „notă" este înlocuită cu aceea de „obiect sonor", indiferent dacă un sunet este emis de un instrument tradițional sau de banda magnetică.

Compozitorul este liber de a crea o materie sonoră cu totul nouă, sau să prelucreze un material sonor existent pe banda de magnetofon.

În ceea ce privește tentativa de codificare a unor legi, — specifice muzicii experimentale — nu a fost posibilă, din nesiguranța de a urma o lege morfologică dată de obiect, sau de a da obiectului sonor morfologia intuită în lucru, în momentul sortării situației alese.

Aparatura tehnică principală a laboratoarelor experimentale este aceea a studiourilor radio la care se adaugă, în funcție de necesități, aparatură specifică : complexe de descompunere a sunetului de tipul phonogenului ; selectoare de amplitudine și transpozitoare care permit schimbarea tonalității fără a schimba constanta de timp și invers (tip Springer) ; complex ce poate realiza sintetic o multitudine de compozanți (tip Kendall) ; sisteme cu claviatură de tipul orgilor electronice (tip Melvill Clark) ; aparatură de tipul creierilor electronici cu bandă perforată program (mașini cibernetice).

În principiu, oricare ar fi tema sau forma de cercetare, ea nu va fi hazardată, atîta timp cît va contribui la progresul artei muzicale.

În ceea ce privește viitorul relațiilor dintre știință și muzică, este edificatoare afirmația lui O. Messiaen : Climatul actual acordă un considerabil loc unei analize mult prea minuțioase care tinde să reducă muzica la o algebră combinatorie.

Este o evoluție care l-a determinat se pare pe compozitorul A. Stroe să declare că „muzica tinde în mod necesar spre cercetări cibernetice".

DUMITRU DUȚU

CONCURSUL ŞI FESTIVALU INTERNAŢIONAL DE MUZIC UŞOARĂ „CERBUL DE AUR BRAŞOV. — ROMÂNIA EDIŢI A III-A 1970

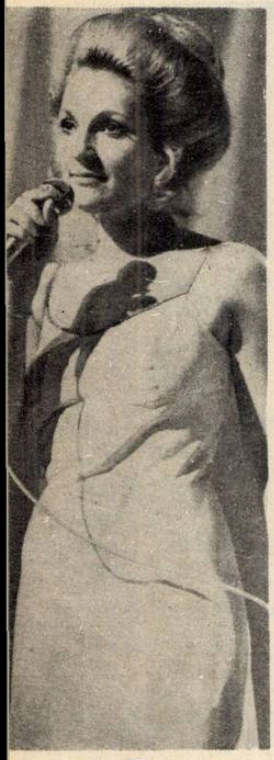
LAUREAŢII

Therese Steinmetz (Olanda)
„Cerbul de aur"

Lize Marke (Belgia)
„Cerbul de argint"

Angela Similea (România)
„Cerbul de argint"

Paşa Hristova (Bulgaria)
„Cerbul de bronz"



Doina Spătaru (România), Menţiune specială; **Galina Nenaşeva** (U.R.S.S.), Menţiune specială; **Bernadette** (Scoţia), Menţiune specială (sus)

Julie Saget (Franţa), Premiul Uniunii compozitorilor pentru cea mai bună interpretare a unui cîntec românesc; **Joe Dolan** (Irlanda), Premiul de popularitate; **Lilian Hariet** (Norvegia), Premiul special al juriului; **Franeine** (Elveţia), Premiul tinereţii (jos)

Ciclul de trei concerte „BEETHOVEN" ale Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii Române

Recunoașterea valorii muzicii beethoveniene este de mult o realitate, pentru că iubitorii muzicii au găsit, și găsesc mereu în operele sale valoarea superioară etică, acea vibrație puternică și inegalabilă ce constituie înălțarea spirituală a gîndirii și conștiinței oamenilor de pretutindeni.

Organizînd și prezentînd, într-un prim ciclu, trei concerte cu lucrări reprezentative ale creației beethoveniene, orchestra simfonică a Radioteleviziunii Române, dirijată de Iosif Conta, a deschis de fapt șirul concertelor și festivităților ce vor avea loc în acest an în țara noastră, în memoria Titanului.

Primul concert a avut loc la data de 15 ianuarie, a.c. și a cuprins **Concertul nr. 3 în do minor op. 37** și **Simfonia III-a Eroica în Mi bemol major op. 55.**

Cu această ocazie l-am ascultat pe pianistul italian Fausto Zadra, interpretînd într-o manieră stilistică proprie, cunoscutul concert beethovenian.

Popularitatea de care se bucură acest opus, determinată și de faptul că mai toți marii pianiști au cîntat sau cîntă această lucrare, constituie de la bun început un handicap atît pentru tinerii pianiști, cît și pentru cei ce n-au ajuns încă la o înțelegere profundă a conținutului și a formei sale.

Pianistul Fausto Zadra ne-a convins prin profunzimea cu care a redat în special partea a II-a a Concertului, relevînd calități pianistice deosebite. În mod special, sonorițățile fine și discrete au contribuit la punerea în valoare a conținutului expresiv, atît de caracteristic al acestei părți.

În ceea ce privește **Simfonia a III-a „Eroica"**, vrem să subliniem că, de mult n-am mai ascultat o asemenea emoționantă interpretare.

Se știe că în privința Simfoniilor beethoveniene există — ca o tradiție — două concepții interpretative foarte distincte aparținînd marilor dirijori Furtwängler și Toscanini. Furtwängler era adeptul redării unor expresii mai sobre în desfășurările muzicale și în consecință tempoul folosit era mai moderat, iar Toscanini solicita un suflu avîntat, dinamic, impunînd un tempo mai accelerat. Dacă ar fi să apreciem drumul ales de dirijorul Iosif Conta în interpretarea simfoniilor beethoveniene, ar trebui remarcate multe elemente ce aparțin tradiției. Dar, important este faptul că dirijorul a scos în evidență o concepție interpretativă proprie, ce decurge dintr-o bună cunoaștere a stilului beethovenian, prin reliefarea a ceea ce constituie esențialul în realizarea unității între conținut și formă : suflul eroic-dramatic și menținerea unei pulsații dinamice, interioare, imaginile muzicale contopindu-se și căpătînd acea fluiditate prin care auditoriul percepe mesajul muzicii genialului compozitor.

Dacă prima parte a **Simfoniei a III-a** cere din partea dirijorului și a orchestrei o concentrare maximă pentru a găsi un perfect echilibru între dinamica avîntată, eroică-dramatică a primei teme și cea lirică, uneori meditativă a grupului secundar, în schimb partea a doua, constituie de fapt momentul hotărîtor în aprecierea valorii interpreților. Celebrul marș funebru pune în fața dirijorilor complexe probleme de conținut și formă, pentru că aici, pe lîngă atmosfera predominant funebră, prin care Beethoven redă durerea și suferința umană în fața tristei realități a morții, apar și încercări de împotrivire, de smulgere din brațele acestui destin. Ideile muzicale contrastante aduc doar pentru scurt timp, rememorări ale unor momente din viață, raze de lumină, de speranțe, dar totul este zadarnic, destinul implacabil își spune cuvîntul. Se revine apoi la atmosfera inițială, de durere și tristețe. În această parte, dirijorul Iosif Conta, ne-a dez-

văluit o gîndire profundă, judicioasă, un temperament și o trăire artistică remarcabilă. De asemeni, misteriosul și frămîntatul Scherzo din partea III-a, ne-a surprins prin impulsul dinamic, prin emoția reținută în care a fost redat. Ca o concluzie logică a întregii drame, partea IV-a, Finalul Simfoniei, ne-a dezvăluit diferite etape ale drumului neînfrînt spre victorie a spiritului uman. Șirurile de variațiuni realizate pe baza unei teme proprii, concepută de Beethoven pentru baletul său **Prometeu,** dau un sens profund, filozofic, întregii desfășurări muzicale.

Al doilea concert, ce a avut loc în 22 ianuarie a.c., a prilejuit audierea **Concertului pentru pian și orchestră nr. 5 în Mi bemol major, op. 73** și **Simfonia a V-a în do minor op. 67.** Concertul, a fost interpretat de renumita pianistă franceză Magda Tagliaferro. Aflîndu-se la o vîrstă cînd majoritatea marilor interpreți renunță la cariera solistică, dedicîndu-se în exclusivitate profesoratului, Magda Tagliaferro, ne-a demonstrat înțelegerea problematicii muzicale, specifice acestui concert.

Se știe că, amplele dezvoltări tematice pline de contraste expresive și dinamice ale primei mișcări, cantilena interiorizată, calmă, emoționantă a celei de a doua și izbucnirea de energie și avînt a ultimei mișcări, cer din partea interpretului o profundă muzicalitate, o tehnică impecabilă și o rezistență psihică și fizică deosebită. Pianista ne-a convins prin subtila frazare și modelare a imaginilor muzicale, prin frumusețea și amplitudinea sunetului, plin de expresie și vibrație. Acompaniamentul, (termen impropriu pentru acest concert întrucît rolul orchestrei este aici mult mai mare — aproape un partener egal cu interpretul) a fost bine realizat, dirijorul Iosif Conta urmărind obținerea unei bune sincronizări între intențiile solistei și receptivitatea muzicală a orchestrei.

În partea doua a concertului am audiat **Simfonia V-a.** Compusă între anii 1805—1808, aproape în același timp cu **Simfonia VI-a Pastorala în Fa major op. 68, Simfonia V-a în do minor** s-a impus prin puternica ei forță de comunicare, prin coeziunea stilistică și penetrația imaginilor muzicale.

Chiar dacă Beethoven considera **Simfonia III-a Eroica,** drept cea mai reușită dintre lucrările sale, trebuie recunoscut că în perioada ce a trecut de la prima ei audiție și pînă astăzi, Simfonia V-a s-a impus în viața muzicală ca una dintre cele mai apreciate și frecvent prezentată în concerte publice. S-a încercat explicarea acestui succes prin conținutul filozofic ce stă la baza simfoniei, pornindu-se de la afirmația lui Beethoven, că cele patru sunete ce apar la începutul Simfoniei și ulterior în întreaga lucrare, ar constitui exprimarea muzicală a ideii **„Așa bate destinul în ușă".**

Nimeni nu va contesta importanța și rolul „programului" în explicarea popularității simfoniei.

Dar trebuie recunoscut că, esența acestei popularități constă nu în aspectul exterior, ci în conținutul profund uman, în formidabila măiestrie cu care Beethoven și-a realizat ideea.

În ceea ce privește interpretarea Simfoniei, problema esențială, pentru dirijor și orchestră, constă în a modela în așa fel fluxul sonor, încît cele patru sunete ce apar de fiecare dată în altă ipostază expresivă, dinamică și orchestrală să fie sesizate de auditori, fără a crea prin nimic impresia unei repetări forțate, exterioare.

În plus, fiecare dintre cele patru mișcări este structurată pe opoziția dintre două teme — grupuri tematice — independente ce se contrapun pentru a putea ajunge de la caracterul dramatic neliniștit, plin de frămîntare lăuntrică a primei mișcări **Allegro con brio,** la o imagine mai liniștită, de încredere și destăinuire a unor idealuri mult visate, cu mici izbucniri eroice în partea a doua, **Andante con moto,** spre o nouă etapă de încordare și luptă, cu o nuanță misterioasă, ce se face auzită în unele desfășurări muzicale ale Scherzo-ului — partea III-a. Ulterior, fără nici o întrerupere, izbucnește o teribilă și triumfală revărsare (în partea IV-a **Allegro**), anunțînd parcă victoria forțelor luminoase asupra acelora ale întunericului.

Desăvîrșita măiestrie cu care dirijorul Iosif Conta și-a concretizat intențiile interpretative, prin realizarea unor imagini sugestive, pregnante, pline de vibrație interioară, a creat în sala de concert o atmosferă de adevărată trăire artistică, atît de mult dorită și apreciată de publicul spectator.

În mod cu totul deosebit am vrea să subliniem momentul trecerii de la partea a III-a spre a IV-a — examen dificil pentru orice dirijor — unde acumulările senzitive crează o stare de încordare ce se amplifică mereu pentru a dezvălui forța și strălucirea impresionantă a primei idei muzicale a părții a patra, a cărui conținut — de triumf, de victorie — se impune imediat.

În sfîrșit, al treilea concert prezentat pe data de 29 ianuarie a.c. a reunit două Simfonii : **a VII-a în La major op. 92 și a IX-a în re minor op. 125.**

Să recunoaștem că, pentru prima oară am avut posibilitatea să ascultăm aceste două simfonii, atît de diferit concepute, prezentate într-un singur concert. De obicei Simfonia IX-a este prezentată în concert singură sau precedată de o uvertură beethoveniană. Această practică este determinată de amploarea și problematica simfoniei, care cere din partea dirijorului, orchestrei, corului și soliștilor, eforturi deosebite. Spre bucuria publicului spectator, concentrarea activă de care au dat dovadă cei citați mai sus, a dus la realizarea unui concert de înaltă ținută artistică.

Și în acest caz, dirijorului Iosif Conta îi revine meritul de a fi reușit, prin talentul și măiestria sa, să ne convingă de ceea ce dorește a spune, realizînd o emoționantă culminație a întregului ciclu de concerte.

Simfonia a VII-a a fost compusă în același timp cu **Simfonia a VIII-a,** în cîteva luni ale anului 1812, la Töplitz, unde Beethoven se simțea fericit de bucuria de a se afla în mijlocul naturii și înconjurat de atențiile prietenilor săi.

Romain Rolland caracterizează această simfonie în felul următor :

„Nicăieri, în nici o altă operă a sa, nu găsim atîta sinceritate și atîta forță ca în Simfonia în La. E o nesăbuită risipă de energie supraomenească, fără nici un scop, doar pentru propria desfătare a unui fluviu ce se revarsă și îneacă totul".

Simfonia a VII-a a fost cîntată cu o deosebită precizie ritmică, element important în reliefarea celor patru mișcări, patru tablouri contrastante, dar în același timp unitare ca expresie și gîndire muzicală.

Despre **Simfonia a IX-a** s-au spus și scris multe, atît în ceea ce privește istoria propriu-zisă, cît și în privința conținutului ei. Anii care au trecut de la prima ei audiție — 7 mai 1824 — n-au scăzut cu nimic din entuziasmul cu care a fost atunci întîmpinată.

Se știe că poliția a trebuit să intervină pentru a pune capăt manifestațiilor de simpatie pentru Beethoven, care fusese primit cu cinci salve de aplauze, cînd — după tradiție — familia Imperială era întîmpinată doar cu trei salve de aplauze.

Prezentarea **Simfoniei a IX-a** de către Orchestra și corul Radioteleviziunii Române și a soliștilor : Emilia Petrescu, Elena Cernei, Valentin Teodorian și Gh. Crăsnaru, a determinat o reacție entuziastă din partea publicului spectator, care, minute în șir, a aplaudat interpretarea acestei comori fără de preț a muzicii universale.

Fie ca acest ciclu de concerte să constituie o nouă etapă de valorificare artistică a moștenirii beethoveniene și în același timp o certitudine că, în viitoarele concerte, Orchestra își va dezvălui mereu măiestria de care a dat dovadă.

DUMITRU BUGHICI

Concert de muzică veche din Transilvania

Iată, că am trăit și acea zi cînd cineva a avut curajul să alcătuiască un program de concert exclusiv din muzica secolelor XVI și XVII, scrisă la noi în țară. Desigur, o zi memorabilă !

Ludovic Baci este autorul acestei isprăvi. Vei întreba, stimate cititor, oare a avut și public la acest concert, sau..., nu cumva, s-a cîntat într-o sală goală ! Nu, nicicum. Auditoriul era numeros. Și, ceea ce este mai important, a fost captivat de cele auzite.

Nu putem afirma că am ascultat o muzică în stare să răstoarne concepția noastră despre artă, ceva extraordinar, nemaiauzit. Nu, dimpotrivă. Ce ni s-a oferit poate fi caracterizat în felul următor : muzică realizată cu meșteșug apreciabil, făcîndu-se apel la mijloacele expresive, cunoscute în acea vreme, de către artiști talentați, fără ca să fi fost genii. Este o muzică bună care s-a ascultat cu plăcere.

Din păcate — deci există și un însă — nu am auzit această muzică așa cum a fost ea imaginată de către autorii ei. De ce ? Pentru simplul fapt, că ea s-a păstrat doar într-o formă incompletă. Cea mai mare parte a trebuit să fie reconstituită.

Să începem cu acel compozitor, al cărui nume figurează în toate lexicoanele muzicale. Este vorba de Valentin Greff-Bakfark — vestitul lăutist, născut în Transilvania, care a colindat curțile împăraților și regilor din Europa, murind la Padua (Italia) în anul 1576, un virtuoz al lăutei. De asemenea, este și autorul **unor tabulaturi** pentru lăută, care au apărut în acea vreme la Paris (Tablature de Luth, 1564) la Cracovia (Harmoniae musicae, două volume 1565, 1568) la Amsterdam (primul volum 1569). Deci un om renumit.

Ludovic Baci și Carol Teutsch au transcris diferite piese (fantezii) pentru instrumente folosite în acea epocă. Astfel, am ascultat cu mult interes o fantezie transcrisă de Carol Teutsch interpretată de un cvartet de flauti dolci. Aceste instrumente care se găsesc și azi, chiar la noi, în comerț, consumatorii principali fiind copiii, sînt premergătorii flautului de azi. Epocile trecute au cunoscut o varietate mai mare în cadrul aceleiași familii de instrumente. Sînt patru instrumente diferite : sopran, alto, tenor și bas. Un asemenea cvartet are farmecul său special și nu ne deranjează notele false, care se datoresc construcției instrumentale și nu interpreților lor (Sperăm, că nimeni nu va imputa acest fapt unor instrumentiști de talia lui Macavei, Moghioroși, Baci sau Teutsch). Am ascultat o fantezie pentru un ansamblu de cameră (constituit de un cvartet de viole da gamba, de flauți și unul constituit de instrumente cu ancie, plus lăută) transcripție colorată, bine instrumentată, de L. Baci și o altă fantezie, pentru un cvartet de viole da gamba, care a sunat foarte frumos, poate straniu pentru urechile noastre, dar incontestabil, interesant.

Georgius Ostermayer (1530—1571), un vestit organist al timpului său, a fost prezent printr-un motet la cinci voci „Si bona suscepimus". Și de data aceasta, nu avem de a face cu un original. Fr. Xav. Dressler a prelucrat acest motet în stilul respectiv, cu o siguranță apreciabilă. Nu știm cît de mare este partea prelucratorului, cît din original i-a stat la dispoziție, dar putem afirma că satisface toate exigențele. Motetul s-a bucurat de o interpretare aleasă (de un grup mic vocal). La fel și madrigalul „Dolce cantava all' aparir", de Gianbattista Mosto, în frumoasa instrumentație a lui L. Baci.

Partea a doua a concertului a fost dedicată muzicii secolului XVII, care face trecerea spre muzica barocului. Ca figură principală se remarcă Daniel Croner (1656—1740), organist și muzician de mare forță. Dacă piesele cuprinse în cele două volume ale tabulaturii sale (transcrise de către autorul articolului), sînt într-adevăr piese compuse de el, atunci avem de a face cu o personalitate remarcabilă.

„Magnificat" în cinci versuri, **Preludiu și fuga în sol, Preludiu și fuga în re** sînt piese care, desigur, vor fi îmbrățișate de către organiștii din întreaga lume. Organistul Josef Gerstenengst le-a interpretat cu multă dezinvoltură, într-o registrație colorată, dar adecvată, ținînd cont atît de conținutul expresiv cît și de stilul pieselor.

„Ariile" lui Gabriel Reilich (? —1677), organist la Sibiu, sînt drăguțe. Este o muzică plăcută, fără prea mare adîncime, dar amuzantă. Aranjamentul lui L. Baci (cinci arii) și Fr. Xav. Dressler (o arie) au convins cu totul. La fel ca și acel **„Danserye"** din „Codex Cajoni" tot în prelucrarea lui Ludovic Baci.

Cîteva gînduri despre prelucrări : Incontestabil, autorii aranjamentelor și prelucrărilor, Baci și Dressler, (Teutsch a realizat o transcripție), au pornit de la ideea de a înveșmînta această muzică într-o haină adecvată, folosind instrumentele acelei vremi, un lucru absolut lăudabil. Chiar dacă sonoritatea violelor da gamba nu poate concura cu cea a instrumentelor de coarde de azi, care, de fapt sînt și ele din acea epocă (în orice caz al sec. XVII) au un farmec special care ne încîntă. Un singur lucru

nu înțelegem : introducerea de către Ludovic Baci a Glockenspiel-ului într-un madrigal — la dansul din **„Codex Cajoni"** este bineînțeles altceva — cu toate că, recunoaștem, a sunat nostim. A fost oare Glockenspiel-ul întrebuințat în epoca respectivă ?

Rămîne doar de subliniat că, concertul a beneficiat de interpretări, dintre cele mai alese, la care au contribuit și Georgeta Popa Stoleru și Florica Martin.

Ludovic Baci, animatorul și conducătorul formației se poate mîndri cu o realizare remarcabilă. Are un simț deosebit pentru muzica veche, o interpretează nu numai cu deosebită plăcere, dar și cu multă pricepere.

Acest concert merită să fie reluat și în alte orașe din țară.

ANDREAS PORFETYE

„TURANDOT" în versiune de concert

Sala Radioteleviziunii a găzduit în seara de 25 ianuarie o manifestare muzicală care se înscrie printre marile evenimente ale stagiunii : prima audiție bucureșteană, în versiune de concert, a operei TURANDOT. Iubitorii genului au avut astfel prilejul să ia contact cu una dintre lucrările importante din domeniul operei secolului nostru, și în orice caz, după opinia fundamentată a multor comentatori de prestigiu, cu cea mai valoroasă creație pucciniană.

În cadrul unei cronici la nivelul revistei MUZICA nu consider de prisos punctarea cîtorva date privind istoricul lucrării și a unor amănunte referitoare la conținutul ei.

Dacă la o bijuterie muzicală ca BOEMA, Puccini a lucrat mai puțin de 2 ani și jumătate, pentru TURANDOT, „cîntecul său de lebădă", i-au trebuit peste trei ani (din vara lui 1920 pînă în iarna lui 1924) fără a fi izbutit să termine. Ultimele pagini — duetul mare din actul III și finalul — sînt de aceea contribuția prietenului și elevului său, Franco Alfano, concepute în spiritul muzicii maestrului, dar nu la înălțimea geniului său.

Subjugat de textul piesei cunoscutului scriitor italian Carlo Gozzi, pe care îl alege pentru opera sa, Puccini s-a ocupat îndeaproape de transpunerea în libret a substanței dramatice de mare noblețe, inclusă în subiectul acesteia. O atestă multiplele scrisori adresate lui Giuseppe Adami și Renato Simoni — cei doi semnatari ai libretului — care conțin indicații și cerințe precise. Pe plan muzical l-a frămîntat găsirea unei tratări adecvate, diferită de cea a operelor sale anterioare și a ajuns să descopere principii călăuzitoare capabile să cuprindă deopotrivă elementele eroice și comice — prezente în piesa originală și păstrate în libret. Cu TURANDOT, Puccini a creat un nou tip de operă — aș numi-o, poate nu cu termenul cel mai propriu, „excentrică" — în care suflul epic se unește cu ambianța spumoasă și zeflemitoare a comediei dell'arte.

Lîngă figuri „clasice" ca viteazul și pasionatul Calaff, trufașa prințesă Turandot, gingașa sclavă Liu — inexistentă în piesa lui Gozzi dar inventată de spiritul romantic al compozitorului, din nevoia unei eroine care să semene cu Manon, cu Mimi și Cio-Cio-San — bătrînul orb Timur, împăratul Altoum, se alătură, cu o pondere deosebit de mare în economia lucrării, și cei trei sfetnici-bufoni Ping, Pang și Pong, amintind tipuri ale comediilor shakespeariene (mă gîndesc mai ales la „Furtuna" și la dialogurile dintre Ariel și Caliban).

Planul dramatic gravitează în jurul acțiunii de transformare a prințesei Turandot, sub flacăra pasiunii arzătoare a lui Calaff, dintr-o ființă crudă, rece și trufașă, într-o femeie care vibrează la chemarea dragostei, ideea de bază vrînd să ilustreze, generos, forța de neînvins a iubirii.

Partitura apelează la un aparat uriaș, angrenat în confruntări sonore impresionante și ridică dificultăți deosebite de interpretare orchestrei, corului — de notat că este singura operă pucciniană în care corul ocupă un loc important, devenind, ca în BORIS GODUNOV și, neîndoielnic, sub influența acestuia, unul din personajele cu intensă participare — și soliștilor. Ne apare cu atît mai meritorie realizarea formațiilor Radioteleviziunii — Orchestra de Studio amplificată, corul mare și cel de copii — și a unor cîntăreți de prestigiu, reuniți sub bagheta fermă și competentă a dirijorului **Carol Litvin.** După o grea și îndelungată muncă de punere la punct — verificată, încă înainte de concert, într-o înregistrare la nivelul exigențelor discului — toate forțele antrenate în prezentarea operei TURANDOT au demonstrat, în concert, calități de înalt nivel artistic.

În fruntea distribuției, **Ludovic Spiess** socotit astăzi „o voce de aur" și unul dintre marii tenori ai lumii, a fost o apariție strălucitoare.

Publicul românesc a avut, în fine, prilejul să-l admire în rolul lui Calaff, cu care a obținut succese răsunătoare pe scenele din multe metropole ale lumii, alături de parteneri excepționali, dacă n-ar fi să numesc decît pe Birgit Nilsson. Am prețuit, dincolo de atributele sale vocale unanim recunoscute, naturalețea și expresivitatea cuceritoare a cîntului.

Greutățile cu totul deosebite ale rolului titular — arii lungi, cu țesături dificile și o solicitare frecventă a registrului acut în pasaje de forță la concurență cu masa orchestrală și ansamblul coral — au fost biruite în chip remarcabil de tînăra cîntăreață **Maria Slătinaru,** de mai multe ori laureată a unor concursuri internaționale, angajată recent ca solistă a Operei Române.

În Liu, **Teodora Lucaciu,** a suplinit un timbru vocal poate nu întrutotul potrivit rolului și o certă indispoziție de moment, prin finețea execuției și pasiunea dăruirii, prin forța talentului dramatic, care-i face totdeauna tălmăcirile convingătoare.

Octav Enigărescu, Valentin Teodorian și **Cornel Fănățeanu** au format un trio (Ping, Pang, Pong) bine omogenizat care a reușit să evidențieze verva scriiturii și să sublinieze cu discreție, nota de umor și de cinism a personajelor.

În alte roluri au cîntat **N. Florei** (Timur), **George Mircea** (Altoum), **Dionisie Konya** (Mandarinul).

La capătul acestor rînduri să mulțumim Radioteleviziunii pentru inițiativa de a prezenta o lucrare de valoarea operei TURANDOT — din păcate încă absentă de pe afișele Operei bucureștene — și să aducem laudele binemeritate întregului colectiv participant, pentru emoția artistică de autentică vibrație ce ne-a oferit-o.

ANA FROST

Mircea Cristescu și trompetistul american Robert Nagel la Filarmonica „George Enescu"

Concertul obișnuit al Filarmonicii „George Enescu", dirijat de Mircea Cristescu, a cuprins un program de concerte ale marilor clasici, Bach și Haydn —, concertul pentru orchestra de coarde de Sigismund Toduță și cunoscuta Simfonie **Din Lumea Nouă** de Dvorak. Cam lung program... Concertul al doilea, brandemburgic, în fa major, de Bach, este unul din cele mai bogate sub raportul coloritului sonor al grupului restrîns denumit concertino, din care au făcut parte trompetistul american Robert Nagel, oboistul Ion Danie, flautistul Virgil Frîncu, violonistul George Hamza. Trompetistul Robert Nagel nu este pentru prima oară oaspetele nostru. Însușirile sale tehnice și interpretative au făcut să fie solicitat cu precădere de unele vestite formații simfonice și de cameră de peste ocean cu care a colaborat și colaborează cu mare succes. În prezent Robert Nagel face parte din renumitul Cvintet de suflători din New York. L-am apreciat pentru sunetul său luminos, plin de strălucire, pentru precizia atacului și stilul corect al interpretării. Dirijorul Mircea Cristescu a păstrat cu rigurozitate ritmica de fier, caracteristic bachiană, iar orchestra precum și soliștii din grupul concertino s-au aflat într-un perfect echilibru al intensității sonore, în ciuda atenției mai mici acordate nuanțelor de piano. Pe Robert Nagel aveam să-l urmărim apoi cu totul detașat în Concertul pentru trompetă și orchestră de Haydn. Muzica lui Haydn redată de către orchestră cu grația și finețea pe care o comportă, a avut ca solist, complementul interpretativ de mare strălucire, fie cîntînd laolaltă cu tutti, ori în pasaje solistice cum a fost îndeosebi cadența. Trompeta este un instrument pe care îl asociem îndeobște cu muzica eroică, războinică și triumfală. Dar Louis Armstrong, King Olivier, Bill Coleman și alți trompetiști de jazz, au majorat posibilitățile expresive ale instrumentului. Robert Nagel stă indiscutabil alături de acești remarcabili interpreți. Am reținut îndeosebi faptul că, dispunînd de cele mai variate potențe interpretative, Robert Nagel s-a păstrat în permanență înlăuntrul stilului muzicii lui Haydn. Forța sunetului său este extraordinară, dar niciodată nu a avut stridențe în registrul acut. A cîntat de cîte ori a fost cazul în piano — mai greu de realizat la trompetă — cu efecte expresive minunate. Ne-a impresionat în deosebi trilul realizat ireproșabil ca și vibrato-ul său moderat, discret. Anumite pasaje staccato au fost trecute cu o

mare rapiditate și în același timp distinct, iar agilitatea și suplețea cu care a cîntat au fost aceea a unui mare virtuoz. Robert Nagel reușește să facă foarte plăcute sonoritățile trompetei, datorită eminentelor sale însușiri artistice, fiind în același timp un interpret care redă cu discernămînt elementele de conținut ale muzicii.

Am apreciat apoi arta compozitorului Sigismund Toduță care în Concertul pentru orchestra de coarde își dovedește, o dată mai mult, capacitatea sa de a înălța un impozant edificiu simfonic pe temeiul unei teme simple, foarte românești ; o temă care, în ciuda indicației compozitorului „cu veselie" (con gaio) rămîne un cîntec de dor, nostalgică. Cele trei mișcări ale concertului au fost redate de orchestră bine diferențiat și în tempo-ul potrivit, iar polifonia realizată de compozitor cu o desăvîrșită claritate.

Întreaga parte a doua a programului a fost împlinită cu Simfonia a IX-a în mi minor, „Din lumea nouă" de Dvorak.

Poate că a reprezentat **sumum** de realizare artistică a dirijorului Mircea Cristescu. Lucrarea a fost redată în autentica-i notă romantică. Melodiile atît de cantabile, de tînguitoare și duioase — reflex cum se știe al nostalgiei compozitorului față de îndepărtatul pămînt natal — au fost expuse cu mult patos, reliefate în chip pregnant.

Întreg concertul s-a aflat sub semnul unei prezentări îngrijite, pe care ținem să o subliniem.

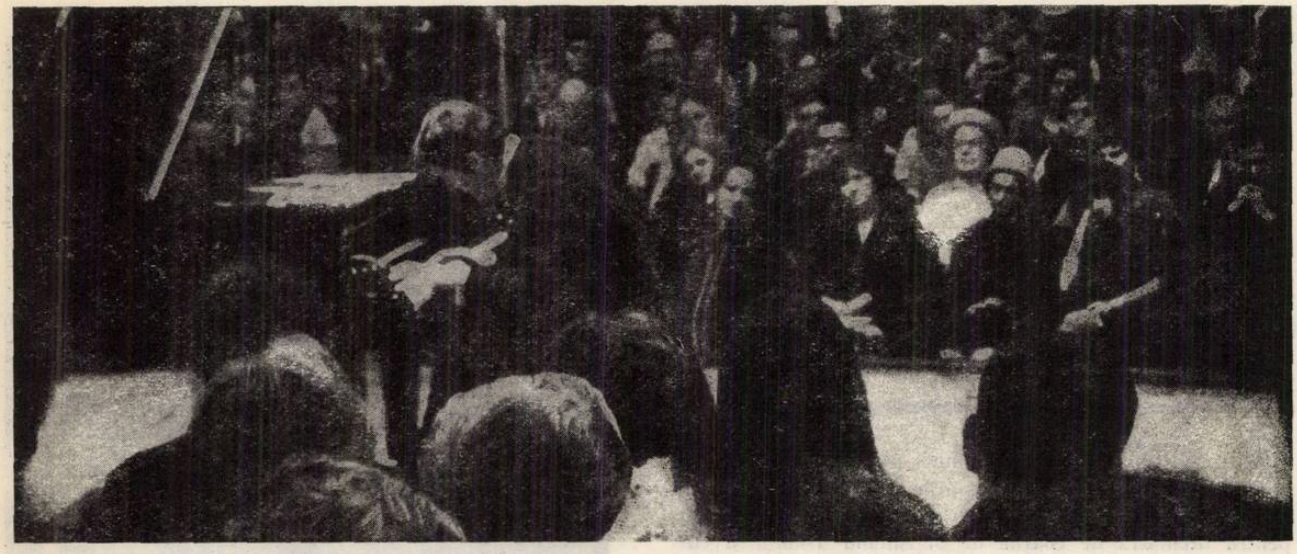
Aldo Ciccolini

De mai mulţi ani, pianistul Aldo Ciccolini (născut la Napoli în 1935) face o carieră internaţională. Titular al primului premiu Marguerite Long — Jacques Thibaud, (1949) şi al Marelui Premiu al discului (1951) el poartă pretutindeni în lume mesajul bunei, marei muzici. Pe ce se sprijină arta sa interpretativă? Pe o stăpînire severă, corectă, a unei pianistici de clasă cu totul înaltă. Alfred Cortot, acum o jumătate de veac, ne amintim, îşi permitea luxul, în plină glorie, să „acroşeze" note, să dea... pe de lături, cum se spune — fără a ştirbi totuşi marea linie a interpretării, a stilului. Ciccolini este însă corectitudinea întruchipată. Pianistica sa e de o rigoare indiscutabilă, de o justeţe care se impune din capul locului. La el, discursul muzical se desfăşoară infailibil cu o naturaleţe şi uşurinţă care impresionează, prezentarea muzicii ne fiind stînjenită nici cînd de exigenţele execuţiei ceea ce deseori poate distrage atenţia ascultătorului. Claritatea execuţiei nu este totul. Interpretul este un adevărat maestru al coloritului, la răstimpuri, de-a dreptul orchestral, pe care îl face să intre în joc cu o înţelegere pătrunzătoare, creind, de cîte ori este cazul fuziuni sonore cu totul captivante.

Pe Ciccolini l-am apropiat mai de mult personal şi convorbirea noastră cu el, extrem de interesantă în care figura marelui Enescu a apărut uneori dominantă, va vedea, credem, fie şi mai tîrziu, lumina tiparului. Ciccolini, reticent şi modest, aplicat exclusiv muzicii sale, dornic să prezinte lucruri noi sau vechi mai puţin cunoscute este indiscutabil un mare artist.

Asupra recitalului dat la Ateneu este de remarcat că a fost conceput din piese (incluzînd şi unele suplimente) predominant ritmice : Strawinski (Tango şi Rag-Time) ; de Falla (Dansul ritual al focului) ; Granados (Dans andaluz, al cincilea) etc. Chiar în Bach (Partita a IV-a) exprimarea elementului ritmic s-a aflat pe primul plan al preocupărilor interpretului. Bach, în paranteză fie spus, a fost deosebit de „scarlattizat" — în muzica lui Scarlatti, Ciccolini aflîndu-se la largul său. Piesa însă, în care arta interpretului a atins puncte culminante, de valoare majoră, a fost Suita „Pour le piano" de Debussy (Preludiu, Sarabanda, Toccata). Ciccolini a reuşit să ne transporte în lumea sentimentelor atît de subtile ale acestei capodopere în care noblețea concepţiei şi puritatea expresiei şi-au dat mîna. Dincolo de această lucrare, artistul ne-a apărut oarecum mai puţin concentrat, mai exterior, mai distanţat — excepţie făcînd Momentele muzicale de Schubert...

Îl vom aştepta totdeauna însă cu drag pe Aldo Ciccolini în mijlocul nostru, fiind convinşi că din imensul repertoriu pe care îl stăpîneşte ne va oferi programe



mai unitare, mai puţin făcute din... bucăţele şi care să ne prilejuiască, o dată mai mult, aprecierea multiplelor faţete ale pianisticei, ale artei sale interpretative.

Concertul Orchestrei de cameră „ARS NOVA" din Cluj

Concertul orchestrei de cameră „Ars Nova" din Cluj, dirijat de Cornel Ţăranu, ne-a prilejuit cunoaşterea unor muzicieni deosebit de dotaţi şi a unor lucrări contemporane de calitate.

Majoritatea membrilor acestei formaţii aparţin Filarmonicii „George Dima", iar compozitorul Cornel Ţăranu, el însuşi un înzestrat pianist, este animatorul entuziast al micii orchestre. „Ars Nova" îşi propune să promoveze lucrările unor personalităţi artistice contemporane precum şi muzica românească de cameră — în vremea din urmă bine reprezentată şi primită, nu numai la noi dar şi peste hotare.

Ca un omagiu adus lui George Enescu, au fost prezentate, în primul rînd, cele **Şapte cîntece** pe versuri de Clément Marot. Totdeauna ne vom bucura să reascultăm această muzică de mare vibraţie lirică, în care rezonanţele muzicii româneşti apar în chip atît de subtil. Interpreta, soprana Agneta Kriza s-a integrat într-o bună măsură spiritului acestor lied-uri ; ea dispune de o voce limpede, puternică, egal colorată pe care o foloseşte cu artă şi dacă ar fi să facem o sugestie, aceasta s-ar referi

la dicțiune care s-ar cere totuși observată cu mai multă atenție. Tot Agneta Kriza a cîntat cu o sensibilă pătrundere a sensului muzicii, poemul **În marea trecere** de Doru Popovici, pe versuri de Lucian Blaga. Deși o lucrare mai veche (a fost scrisă cu 14 ani în urmă) ea își păstrează întreaga prospețime, toată forța emoțională. Compozitorul apare, mai ales pentru acea epocă, destul de îndrăzneț sub raportul structurii melodice, iar folosirea judicioasă a unor instrumente de culoare printre care flautul, celesta, pianul, percuția etc. majorează capacitatea emoțională a muzicii.

Formația Ars Nova urmărește totdeauna să prezinte și lucrări în primă audiție. Sînt de citat poemele pentru voce și pian **Frunzele, Din cînd în cînd, Se lasă noaptea** de Cornel Țăranu pe versuri de Ana Blandiana. Cornel Țăranu este în permanentă căutare a unor forme cît mai pregnante de expresie. El face să dialogheze adesea vocea și pianul ca două entități muzicale ce se completează în succesiune — pianul venind ca un ecou — deși momentele cînd merg laolaltă nu lipsesc. Ne referim la lied-ul **Frunzele.** În celelalte lied-uri, compozitorul folosind pianul zis „preparat" dovedește multă inventivitate, realizînd, uneori sonorități de-a dreptul savuroase. De reală forță evocatoare a apărut ultimul lied din acest ciclu **Se lasă noaptea.** Tot de Cornel Țăranu a fost și piesa **Dialoguri** pentru flaut, clarinet, trompetă, vibrafon, percuție și pian, lucrare în care compozitorul valorifică fiecare instrument în parte, fie grupîndu-le cu discernămînt și acordîndu-le mici roluri solistice sau folosindu-le laolaltă. Cornel Țăranu se dovedește un colorist de talent și unele sonorități rezultate la pianul preparat au fost inedite și cît se poate de atrăgătoare.

Se cade a fi relevate și alte prime audiții. Ne referim la **Variațiuni pe o temă medievală** de Peter Maxwell Davies scrise pentru flaut, piccolo, bas-clarinet, percuție, vioară și violoncel, în care nu numai tema, de o frumusețe vetustă și tocmai prin aceasta cuceritoare, dar și tratarea ei în mica formație a fost realizată cu reală măiestrie, în ciuda unor adevărate tururi de forță la care a supus, nu rareori, unele dintre instrumente, în special vioara.

Menționăm de asemenea Trio-ul pentru flaut, violă și pian de Hugh Wood realizat, cu o remarcabilă economie de mijloace. Compozitorul lasă să cînte fiecare instrument în parte, mai rar împreună, dovedind că muzica nu reprezintă cu necesitate nici aglomerări sonore excesive și cu atît mai puțin zgomote.

În lucrarea sa intitulată „Episoade" pentru flaut și instrumente de percuție, printre care vibrafon și marimbofon, compozitorul clujean Vasile Herman exploatează cu succes nu numai posibilitățile expresive de ordinul sonorului, ale instrumentelor dar le încredințează și mici roluri cu caracter percutant. Compozitorul folosește uneori, așa cum se obișnuiește în muzica contemporană de avangardă numai capul de flaut. Efectele obținute au evocat o hăulită românească. Am urmărit și compoziția intitulată „Sus inimile" (Sursum corda) pentru clarinet, pian, vioară, violă și violoncel de Costin Miereanu, compozitor care se afirmă necontenit ca un excepțional de talentat muzician. Dincolo de unele sugestive sonorități cum ar fi cele create la pian preparat, cîntul molcom, în surdină la flaut ori diferite alte efecte de percuție, Costin Miereanu realizează o muzică tensională care prinde și interesează pe ascultător. Muzica sa spune totdeauna ceva.

Lungul program s-a încheiat cu Simfonia de cameră de Dan Constantinescu. Este o lucrare tripartită de proporții mai mari scrisă totuși cu concizie, în care cele zece instrumente din orchestră au roluri solistice. Lucrarea se ascultă cu un interes sporit ; în partea mediană, aleatorică elementele tematice par să se împrăștie, să se destrame, pentru ca apoi, în final, ele să fie identificabile din nou. În general întreaga lucrare este și inspirată și bine gîndită iar crescendo-ul la care participă toate instrumentele este de o vigoare impresionantă. Ne împlinim o plăcută datorie să citățm pe membrii orchestrei despre care se poate spune că fac artă pentru amorul artei cu o dăruire și participare pilduitoare la actul interpretării : Alexandru Poduțiu — flaut, Ion Goilă — clarinet, Gheorghe Mușat — trompetă, Adriana Lungu, Grigore Pop, Emeric Györkös — percuție, Grigore Botar — vioară, Reiner Schmidt — violă, Adalbert Török — violoncel, Harald Enghiurliu — pian. Cornel Țăranu s-a dovedit un excelent îndrumător al acestei promițătoare formații care e de nădăjduit că va avea o viață cît mai lungă. În prezent orchestra **Ars Nova** a fost invitată să prezinte acest concert la Londra, unde s-a bucurat de un frumos succes.

„Lucia di Lammermoor"

O dată pe lună, Opera Română reprezintă **Lucia di Lammermoor** de Donizetti. Printre cele cîteva lucrări care au supraviețuit prolificului compozitor italian (se știe că a scris nu mai puțin de... 70 de opere — de unde spirituala și răutăcioasa poreclă de Dozinetti dată lui Donizetti chiar în timpul vieții) — **Lucia di Lammermoor** se menține și azi pe scenele lumii. Și dacă celebra soprană Nellie Melba și-a făcut debutul, acum peste nouăzeci de ani, cu **Lucia,** în zilele noastre Maria Callas avea să repurteze răsunătoare succese interpretînd, la rîndu-i, exigentul rol titular. Am urmărit această operă, criticată adesea pentru caracterul ei melodramatic și romantios, dar ale cărei melodii curgătoare și de bogată expresivitate își păstrează farmecul lor, poate, pe alocuri este adevărat, desuet. **Lucia di Lammermoor** ar trebui, ca și alte lucrări italienești similare, să se cînte în limba originară atît de cantabilă, de suplă. Am avut, într-adevăr, unul dintre principalele roluri, acela al lui Edgar, iubitul Luciei, interpretat de tenorul italian Danilo Costari, la care am apreciat în primul rînd dicțiunea sa clară. Respirația, frazarea sa au vădit o bună școală. Unele note înalte au fost ținute îndelung în stilul belcantoului italian, dar în registrul grav s-a aflat mai puțin la largul său.

Există însă o seamă de alte elemente vocale, ca de pildă strălucirea, supleţea, coloritul, catifelajul, precum şi un joc scenic complex de mare expresivitate care credem că — vremea trecînd — vor veni să îmbogăţească însuşirile tenorului italian. În final, cînd se înjunghie cu pumnalul, interpretul a continuat să cînte cu aceeaşi intensitate ca şi cînd nimic nu s-ar fi petrecut, ceea ce a fost în contradicţie cu realismul dramei.

Soprana Marina Mirea a avut de susţinut dificilul rol al Luciei, rol de mare rezistenţă vocală de care s-a achitat, cu unele mici excepţii, în chip satisfăcător. În aria sa din actul I, în duetele cu ceilalţi parteneri, dar mai ales în celebra arie finală din scena zisă „a nebuniei", a dovedit că stăpîneşte bine, vocalmente, rolul. Şi dacă în registrul mediu a avut momente cînd s-a auzit mai slab iar în cel acut, uneori, stridenţe, agilităţile sale în acrobaticele pasaje de coloratură sînt relevabile la modul cel mai pozitiv. Cu deosebire în ultima arie, una dintre cele mai dificile din literatura teatrului liric, cînd cîntă în duet cu flautul, interpreta s-a achitat cu succes, realizînd vocalizele şi trilurile cu o reală virtuozitate. Dar Marina Mirea va trebui, pe viitor, să şi joace, să simuleze nebunia. Or, ea a cîntat pur şi simplu, jocul său fiind inexistent. E de dorit, de asemenea, să-şi amelioreze dicţiunea, deocamdată ininteligibilă.

Foarte potrivit în rolul capelanului Raymond, basul Nicolae Florei, care dispune de eminente însuşiri vocale, a avut şi ţinuta de circumstanţă. Îndeosebi monologul său din actul al treilea, debitat cu multă pondere, cu gravitate, a fost impresionant.

Rolul lui Anton, fratele Luciei, a fost împlinit de baritonul Nicolae Constantinescu cu o bună ţinută scenică. Vocea sa e caldă, onctuoasă, cu un colorit egal, dicţiune foarte bună. Din distribuţie se cuvin menţionaţi şi Cristian Mihăilescu, Lucia Tudose, Vasile Moldoveanu. Unul dintre momentele de seamă ale operei este, indiscutabil, celebrul sextet vocal de la sfîrşitul actului al doilea, în care Donizetti dovedeşte o mare pricepere în conducerea vocilor, în echilibrarea lor. El a fost realizat de către interpreţii menţionaţi cu o participare însufleţită. Corurile dirijate cu priceperea cunoscută de Stelian Olariu au cîntat armonios, cu nuanţe frumoase de forte-piano. Dar în scenele de masă se stă cît se poate de static în scenă. Aşa, bunăoară, în scena „nebuniei", în care s-ar cere să-şi manifeste oarecare stupoare faţă de rătăcirea Luciei, coristele stau impasibile. Poate şi pentru faptul că nici protagonista nu s-a afirmat ca o fată ce şi-a pierdut minţile...

Dirijorul Constantin Petrovici a ţinut bine spectacolul în mînă, în ceea ce priveşte intrările, concordanţa dintre cîntul pe scenă şi acela al orchestrei, cu observaţia, totuşi, că deseori sonoritatea rezultantă a acesteia din urmă i-a acoperit pe cîntăreţi. Partida cornilor a vădit nesiguranţă în atacul iniţial. Se cuvine evidenţiat însă — între altele — chipul remarcabil în care au fost susţinute unele roluri solistice ca acela al harpei în prologul al doilea sau al flautului care a acompaniat pe interpreta Luciei în ultima ei arie.

Pe marginea acestui spectacol sînt de făcut unele considerente mai generale, în ceea ce priveşte regia, care s-ar cuveni revizuită sub raportul mişcării personajelor în scenă ca şi al ansamblurilor corale. Ar fi de discutat, de asemenea, invitarea anumitor cîntăreţi de peste hotare. Unii dintre aceştia trebuie să suporte confruntarea cu publicul nostru şi cu cîntăreţii români care nu totdeauna este în avantajul oaspeţilor, spunem acestea gîndindu-ne la spectacolul pe care l-am comentat.

Ansamblul „PERINIŢA". O seară de romanţe

Revirimentul din domeniul muzicii uşoare — atenţia sporită acordată cîntecului liric şi romanţei sentimentale — este confirmat necontenit şi aproape pretutindeni. Îl confirmă Festivalurile internaţionale ale muzicii uşoare, tirajele discurilor, spectacolele consacrate acestui subgen muzical, iubit de marele public. O seară de asemenea „romanţe şi cîntece de pahar", oferită de Ansamblul folcloric „Periniţa", s-a bucurat recent de o largă audienţă la Sala Mare a Palatului. Au fost prezentate mai întîi cîteva coruri : **Sara pe deal** de Vasile Popovici, priceput mînuitor al vocilor, într-o armonie simplă şi caldă ; **Veselie** de Vadim Şumski, cîntec cu caracter popular foarte însufleţit.

Corul Ansamblului cîntă cu frumoase şi expresive nuanţe de *forte-piano* (dirijor Anatol Goreaev). Este de arătat că debitul ultrarapid al **Veseliei** nu a fost însă nici în avantajul dicţiunii şi nici al intonaţiei.

Marele creator al cîntecului nostru liric, Ion Vasilescu, şi-a aflat în Gică Petrescu, fidelul şi strălucitul interpret, un excepţional animator al scenei. Au fost prezentate, pe rînd, cu un puternic sentiment dramatic (**La margine de Bucureşti**) şi cu multă vervă şi un umor antrenant : **Dă-i cu şpriţul pîn' la ziuă**. Gică Petrescu este un exemplu de bun stil interpretativ al unor asemenea cîntece. H. Mălineanu este un demn continuator al lui Ion Vasilescu. În **Că doar n-o să trăiesc cît lumea** sau **Cine umblă prin vecini** — acesta din urmă interpretat cu naturaleţe şi mult spirit de către Ştefan Bănică — talentul, fantezia creatoare a compozitorului apar în cea mai bună lumină. H. Mălineanu exploatează cu succes filonul autentic al creaţiei noastre populare, îndeosebi acela reprezentat de cîntecele zise „de lume".

Constantin Drăghici, care beneficiază de o frumoasă cultură vocală, a cîntat propriile sale romanţe.

Conducerea artistică a Ansamblului „Periniţa" (Nic. Patrichi) promovează şi unele tinere elemente dotate din cor, cărora le încredinţează roluri solistice : Viorica Albulescu, Ana Pioaru, Liseta Chirculescu, Constanţa Cîrciumaru, Aurel Ioniţă, Dumitru Ilinescu, Tudor Heica.

O seamă de cîntece populare, zise „de pahar", sînt în realitate fie hore potolite fie cîntece foarte animate, care au intrat şi în patrimoniul interpreţilor instrumentali. Le-am ascultat cîntate de violonistul Ionel Dinicu, a cărui măiestrie putem spune că o egalează pe a unchiului său, Grigoraş Dinicu. El cumulează virtuozitatea celor mai buni lăutari cu o ascuţită sensibilitate faţă de stilul specific popular, în care înfloriturile, apogiaturile, sînt realizate cu sobrietate şi mult bun gust. Ar fi de dorit ca Electrecordul să mai consacre un disc acestor cîntece, în interpretarea lui Ionel Dinicu. Excelent instrumentist

s-a afirmat și clarinetistul Niculae Băluță, căruia i se încredințează, ca și altor membri ai orchestrei, uneori și rolul de dirijor. În general, s-ar cere ca dirijorii Ansamblului — fără excepție — să facă un cît mai rezervat comperaj, în interesul ținutei spectacolului.

Conducerea muzicală a lui Ionel Budișteanu și acompaniamentul pianistului Jean Lucaci, ca întotdeauna de calitate.

Spectacol de balet al Teatrului din Constanța

Teatrul Liric din Constanța a prezentat la Opera Română un spectacol coregrafic, constînd din mai multe balete, create de Mireille Savopol-Oprescu, pe muzică foarte diversă. Spectacolul a debutat cu **Studiul în bleu** pe cunoscuta Passacaglie în do minor de Bach. Variațiilor passacagliei autoarea coregrafiei le-a găsit corespondențe dansante în care au intrat, așa cum se cădea, pași și figuri clasice. În dans de doi, în trio-uri, cvartete și grupaje de ansamblu, pentru a nu mai vorbi de vocabularul dansant propriu-zis (poante, piruete, plutiri etc., etc.) corpul de balet s-a înfățișat mai mult decît satisfăcător. Desigur, se va putea realiza o și mai strînsă corespondență între desenul ritmico-melodic al muzicii lui Bach și acela al desfășurărilor dansante. Este o chestiune asupra căreia corpul de balet se va aplica. O încercare de a reprezenta, prin mijlocirea baletului, cîteva tipuri sociale **(arivistul, deznădăjduitul, susținutul, victorioșii),** am aflat în tablourile coregrafice intitulate **Scara** pe temeiul a „5 variațiuni pe ritm de jazz" de Stan Kenton. Kenton este un căutător pasionat al unui expresionism ce se vrea ultramodern, dar care nu ține seamă de exigențele fundamentale ale jazz-ului. Dansurile realizate pe muzica sa au avut un caracter îndeosebi pantomimic. Cel mai convingător, ca expresie, a fost **„susținutul"** : personaj... împins, susținut, care pe scara societății noastre de azi nu poate rezista, se prăbușește. A fost redat sugestiv de grupul balerinilor. Pe originala muzică a piesei simfonice **Arcade** de Aurel Stroe, a fost realizat și baletul **O viață,** în care scene diferite figurează întîlnirea dintre doi tineri și avatarurile lor sentimentale, de la pasiunea fulgerătoare, la indiferență și furie. O încercare destul de dificil de înfăptuit. Realizarea „de vîrf" a spectacolului a constituit-o, neîndoios, **Bolero** de Ravel, unde însușirile balerinilor constănțeni s-au valorificat din plin. Mireille Savopol-Oprescu a introdus necontenit noi și noi dansatori care, alcătuind un pitoresc cortegiu protagonistei, au făcut ca acest crescendo coregrafic să rimeze cu amplificarea progresivă din orchestră. Dacă ritmul ternar al bolero-ului va fi și mai precizat în dans, succesul va fi cu atît mai mare. Corpul de balet a părut ca o formație bine disciplinată. A răspuns tuturor exigențelor impuse cu succes. Soliștii Isabela Aguletti, Dorina Carpov, Gheorghe Motpan, Dandu Popescu, s-au distins prin plasticitatea mișcărilor, bine coordonate și prin supletea cu care a evoluat.

Muzica — excelentă, căci alcătuită din cele mai bune înregistrări ale pieselor respective, a avut fluctuații de intensitate — lucru ușor reglabil. Scenaristei, regizoarei și coregrafei Mireille Savopol-Oprescu i se cuvin cele mai bune aprecieri. Acest spectacol, care are și meritul de a nu depăși două ore, se înscrie printre pozitivele realizări ale Teatrului Liric din Constanța.

J. V. PANDELESCU

DIN ȚARĂ

Din viața muzicală a Conservatorului „George Dima" din Cluj

Stagiunile de concerte și recitalurile susținute de cadrele didactice și studenții Conservatorului „George Dima" întregesc, de cîțiva ani, bogatul profil al vieții muzicale clujene și contribuie totodată, la afirmarea școlii interpretative românești în țară și chiar peste hotare. Alături de soliști vocali și instrumentiști, pe podium-ul de concert evoluează formații permanente ca *Trio-ul de coarde, Cvartetul de coarde, Cvintetul de suflători, Orchestra de cameră, Orchestra simfonică, Collegium Musicum Academicum, Corul de cameră,* precum și studenți ai *claselor de operă.*

Printre formațiile care s-au impus în ultimul timp se înscriu : *Corul de cameră al Conservatorului, Collegium Musicum Academicum* și *Orchestra de cameră a studenților.*

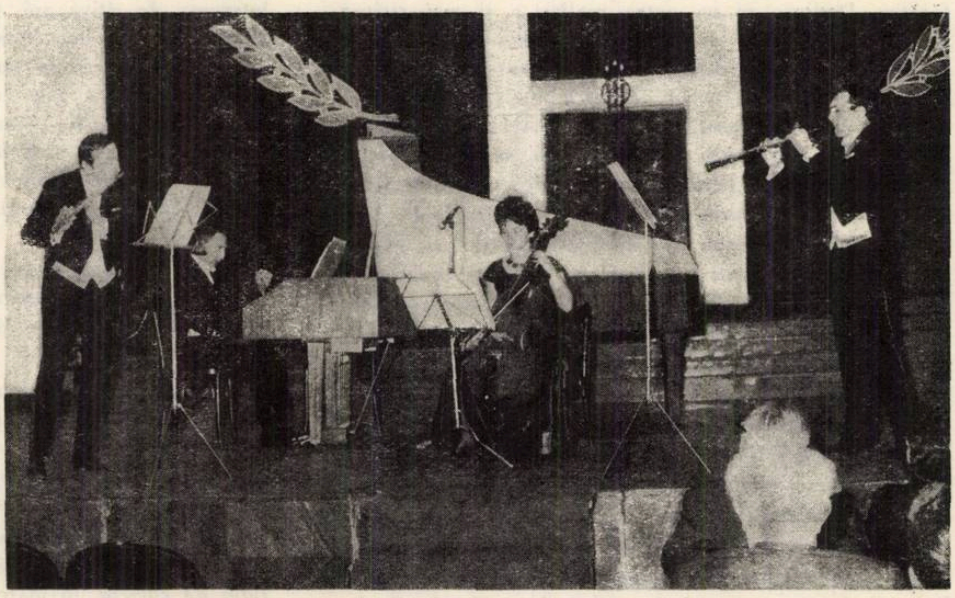
Constituit din inițiativa profesorului dirijor Dorin Pop, în octombrie 1967, *Corul de cameră al Conservatorului* desfășoară o susținută activitate concertistică, în scopul promovării unor lucrări semnificative din repertoriul muzicii corale românești și universale.

După concertele prezentate la Cluj, Sibiu, Tg. Mureș, Oradea, Baia-Mare, Năsăud și Bistrița, în evoluția *Corului de cameră* au marcat momente importante turneele întreprinse în Danemarca (1968) și Polonia (1969). Criticii de specialitate din cele două țări au consemnat, atunci, în cronici elogioase, cu titluri ca : „Virtuosul cor românesc" (în *Politiken,* Copenhaga, 25 septembrie 1968), „Timbrul corului virtuos" (în *Kristeligt Daglad,* Copenhaga, 26 septembrie 1968), „Un splendid cor românesc" (în *Land og Folk,* Copenhaga, 26 septembrie 1968), „Renumitul cor românesc" (în *Glos Koszalinski,* Koszalin, 8 septembrie 1969) resursele interpretative ale formației, relevînd între altele : „gestica precisă și sugestivă a dirijorului", „timbrul lucrat pînă la cele mai mici detalii", „expresivitatea nuanțelor", „echilibrul sonor unic", „rafi-

Orchestra de cameră a studenților, dirijată de Miron Șoarec.

namentul artistic", „omogenitatea, muzicalitatea și virtuozitatea ansamblului".

Pe podium-ul de concert al marii săli a Casei Universitarilor din Cluj, Corul de cameră a susținut două concerte care au inclus în program piese din repertoriul muzicii psaltice, al muzicii românești contemporane precum și al epocii de aur a polifoniei vocale și care au evidențiat, o dată în plus, drept însușiri interpretative constata la fiecare concert. În plus, așa cum declară clavecinistul Kurt Mild „toți membrii *Collegium*-ului sînt buni instrumentiști, dotați cu putere de muncă și elan deosebit". Concertele date la Cluj, București, Iași, Tg. Mureș, Sighișoara, discul imprimat la Electrecord, ca și turneul întreprins în septembrie 1969 în Polonia, la festivalul de muzică veche de la Bydgoscz, au atras, prin ținuta lor artistică, atitudinea favorabilă a criticii. Acest



Collegium Musicum Academicum; Kurt Mild (clavecin), Ilse L. Herbert (violoncel), Gavril Costea (flaut), Liviu Vîrcol (oboi).

esențiale ale formației, probitatea stilistică, omogenizarea vocilor, expresivitatea frazării, gradația inteligentă a nuanțelor și conținutului emoțional.

Formația de muzică veche *Collegium Musicum Academicum*, înființată în 1967 și condusă de clavecinistul Kurt Mild, și-a cîștigat un bun renume datorită exigenței interpretărilor, rigurozității stilului, preciziei intonaționale, a perfectei suduri a ansamblului, trăsături ce s-au putut ansamblu instrumental își axează repertoriul nu numai pe creații consacrate ci și pe prime audiții, dezvăluind auditorilor comori încă necunoscute ale genului. În acest sens, concertele de muzică italiană și franceză, în care au fost interpretate, pentru prima oară în țară, lucrări camerale de compozitori ai secolelor XVII—XVIII (F. Geminiani, G. Torelli, F. M. Veraccini, J. B. Loeillet, C. d'Hervelois, M. Blavet) s-au bucurat de o caldă primire. Printre ulti-

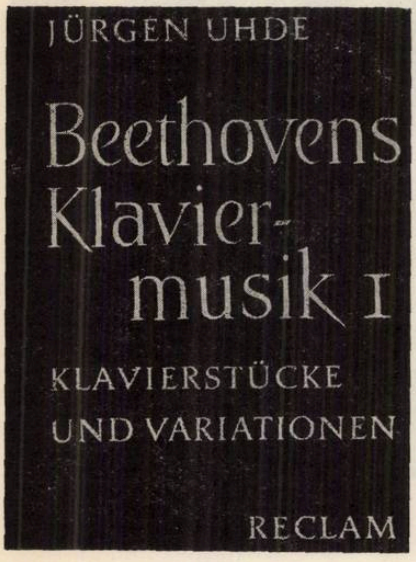
Corul de cameră al Conservatorului, dirijat de Dorin Pop.

mele concerte susținute trebuie menționat și cel care a avut în program sonate și suite ale compozitorilor J. B. Quentin, J. M. Leclair, J. B. de Boismortier, G. Th. Telemann. (Kurt Mild — clavecin, Ilse L. Herbert, — viola da gamba, Gavril Costea — flaut, Liviu Vîrcol — oboi).

Actuala *Orchestră de cameră a studenților Conservatorului* „George Dima" datează din 1968, cînd conferențiarul și pianistul Miron Șoarec și-a asumat răspunderea îndrumării ei. Alcătuită din elementele cele mai valoroase ale studenților instrumentiști, ea a reușit să se afirme cu notorietate în viața de concert a Clujului și a altor orașe ca Timișoara, Oradea, Bistrița, Reșița. Cultivînd deopotrivă atît repertoriul preclasic și clasic cît și cel contemporan, formația a prilejuit iubitorilor muzicii audierea unor creații concertante și simfonice de Bach, Händel, Corelli, Albinoni, Vivaldi, Dittersdorf, Mozart, Britten, Paul Constantinescu, într-un mod ce reflectă o largă gamă de posibilități interpretative dar și rezultatul unei munci asidue și entuziaste. Un remarcabil succes s-a dovedit a fi interpretarea dată *Concerto-ului grosso* op. 6 nr. 12 în si minor de Händel, *Simfoniilor în Sol major* și *Do major* de Vivaldi și *Simfoniei simple* de Britten, ce a lăsat să se-ntrevadă finețea nuanțărilor, vioiciunea ritmică, dozajul echilibrului sonor și, mai ales, o bună integrare stilistică.

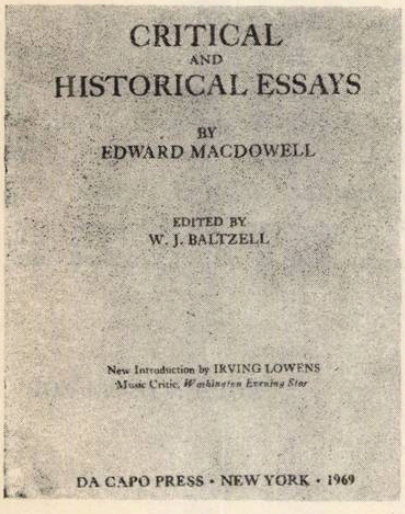
RODICA OANA-POP

VITRINA PUBLICAȚIILOR STRĂINE



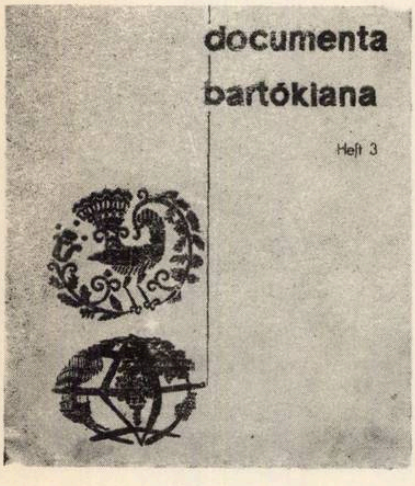
Uhde, Jürgen — *Beethoven Klaviermusik*, Band I, Klavierstücke und Variationen, Stuttgart, Philipp Reclam jun., 1968, 568 p.

Carte de superioară analiză muzicală (peste 300 de exemple) și în același timp util ghid de informație asupra creației pianistice a lui Beethoven, (exceptînd *Sonatele*) volumul muzicologului german Jürgen Uhde îmbină rigurozitatea științifică a metodei de investigație cu elemente de interpretare, de estetică. Atingînd diferiți „parametri" muzicali — cum se exprimă autorul — ai operei pianistice beethoveniene (ritmică, melodică, dinamică, agogică, armonie, polifonie, culoare ș.a.) fiecare lucrare analizată pare o dezbatere istorică, tehnică, estetică. Respectînd criteriul de prezentare cronologică, autorul întreprinde dese analogii, comparații cu precursorii și contemporanii lui Beethoven, explică nașterea și evoluția formelor (rondo, menuet, bagatelă, preludiu, fantezie, vals, poloneză, variațiune). Poate că uneori analiza este împinsă pînă la cel mai nesemnificativ detaliu, îngreunînd imaginea de ansamblu, dar seriozitatea documentării, bogăția schemelor și exemplelor muzicale transformă ghidul lui Jürgen Uhde într-o carte de imediată utilitate pentru interpreți, profesori și muzicologi.



MacDowell, Edward — *Critical and Historical Essays*, Edited by W. J. Baltzell, New Introduction by Irving Lowens. New York, Da Capo Press, 1969, 293 p.

Precedat de un amplu și documentat studiu introductiv, datorat criticului muzical de la *Washington Evening Star*, Irving Lowens, volumul de eseuri al clasicului muzicologiei americane Edward MacDowell (1861—1908) este de fapt o reproducere în facsimil a ediției princeps publicată la Boston în 1912 de către W. J. Baltzell. Cele 21 de studii acoperă o perioadă amplă istorică din antichitate pînă în sec. XIX. Remarcabile ne apar eseurile *Originea muzicii, Originea muzicii vocale și instrumentale, Formarea scării muzicale și notația, Sistemul lui Hucbald și Guido d'Arezzo, Cîntecul popular și legăturile sale cu muzica cultă națională* (la muzica sud-est europeană autorul se oprește și asupra muzicii românești — p. 151), *Muzica de operă, Declamația în muzică, Sugestivitatea în muzică*. Un *index* de nume proprii și un *catalog* complet al creației muzicale (peste 60 de opusuri) al lui MacDowell alcătuiesc aparatul critic al acestui volum de înaltă ținută profesională, tipărit în condiții grafice remarcabile.



Documenta Bartókiana, Heft 3, Ungarische Akademie der Wissenschaften Bartók Archivum, Herausgegeben von D. Dille. Budapest, 1968, 325 p.

Consecvent și pasionat cercetător al moștenirii artistice a lui Béla Bartók, Denes Dille ne oferă în volumul III un bogat material documentar din arhivele maghiare (Corespondența primită între anii 1902—1945 de către marele compozitor maghiar). Reținem un prețios fond inedit românesc (D. G. Kiriac, Nicodim Ganea, Ion Bușiția, Tiberiu Brediceanu, Constantin Pavel, Ion Bârlea, Isaia Marele, Ion Bianu, Filip Lazăr, Constantin Brăiloiu, Constantin Bugeanu), precum și o bogată ilustrație (printre care un facsimil al lui Filip Lazăr, o inedită fotografie Brăiloiu-Bartók, precum și portretele lui Ion Bianu, D. G. Kiriac, Ion Bârlea, Isaia Marele). Scrisorile sînt reproduse în limba originală și în traducere maghiară, respectîndu-se criteriul de ordonare cronologică. Un succint aparat critic explicativ însoțește fiecare scrisoare. *Documenta Bartókiana* constituie un prețios instrument de lucru pentru muzicologia noastră, relevînd strînsele legături ale muzicienilor români cu Béla Bartók.

EUGEN VICOȘ

● Tenorul Ion Buzea face parte din pleiada tinerilor cîntăreți români a căror afirmare a fost marcată de laurii cîtorva competiții internaționale, îndeosebi ai Concursului „George Enescu" (ediția a 11-a). Ulterior, cariera sa a cunoscut o evoluție remarcabilă, promisiunile transformîndu-se treptat în certitudini, nu numai ca solist al Operei române, ci și peste hotare. Ultimele stagiuni au prilejuit importante succese pe scenele operelor din Viena, Bordeaux și Zürich. Cîteva roluri titulare, în operele lui Verdi — *Rigoletto, Traviata, Trubadurul* —, Puccini — *Boema, Madame Butterfly* —, Eugene D'Albert — *Tieffland* —, Auber — *Fra Diavolo* — și în lucrări vocal-simfonice ca *Damnațiunea lui Faust* de Berlioz i-au adus o meritorie consacrare. „Publicul din Viena este pe cale să accepte un idol nou, o stea nouă — se numește Ion Buzea", consemna anul trecut cronica vieneză după premiera cu *Tieffland*. Consecvent acestor prime afirmări prestigioase la Volksoper și Staatsoper, Ion Buzea a fost invitat în ultimele luni să participe la concertele și spectacolele redutabilului teatru Metropolitan din New York. Înainte de a consemna cele mai recente opinii, în urma acestor spectacole, se cuvine să remarcăm că Ion Buzea a continuat să fie prezent în stagiunile Operei române, de curînd debutînd în Don Jose din *Carmen* de Bizet.

După premiera de la Zürich, cu *Ariadna la Naxos* de Strauss, în luna octombrie, a urmat premiera vieneză, la Volksoper, a celebrei opere romantice *Adrienne Lecouvreur* de Francesco Cilea, unde comparația cu nu mai puțin celebrul cuplu Tebaldi-Corelli era un dificil examen. Deși lucrarea a fost destul de rece primită de publicul vienez, cronicile spectacolului accentuează meritele interpreților principali, reținînd condițiile deosebite de punere în valoare a vocilor. Remarcînd „bucuriile curate pe care le dăruiește vocea sa de tenor" (Herbert Schneider în KURIER), se adaugă de asemenea aprecieri asupra realizării interpretative a rolului — „Ion Buzea are momente excelente, în care glasul său dovedește cultură, formă, consistență și strălucire. Sînt multe momente de acest fel, alături de altele care scot în evidență materialul său natural". (Karl Löbl în EXPRESS) — „...reușește în interpretare, în special cînd se manifestă prin forța vocii sale" (WIENER ZEITUNG). Articolul publicat în DIE PRESSE acordă un spațiu larg comentariilor privindu-l pe cîntărețul român : „Ion Buzea este un tenor excelent, care a evoluat cu foarte multe rezultate de la debutul său în Viena, și care, probabil, va deveni favoritul publicului de pe Wühringel Gürtel. Rolul lui Maurizio îl reprezintă însă insuficient". (Franz Endler)

O dată cu începutul anului acesta, ca urmare a bunelor impresii lăsate de prezentarea în concert, la Carnegie Hall (în aprilie 1969) a operei *Tieffland*, Ion Buzea a fost solicitat pentru o serie de spectacole cu *Rigoletto, Madame Butterfly* și *Boema* de către Metropolitan. Să adăugăm faptul că aceste spectacole reuneau cîteva mari voci, printre care soprana Renata Tebaldi. Majoritatea comentatorilor spectacolelor consideră debutul său ca o promisiune de valoare pentru cariera tenorului român. Astfel, cotidianul THE NEW YORK POST consemnează : „...o voce proaspătă, curată și melodioasă... o apariție care a confirmat impresiile anterioare." În încheiere, criticul Harriet Johnson consideră că Ion Buzea are toate elementele pentru a deveni „unul dintre cei mai emoționanți tenori de pretutindeni."

● Cîțiva tineri soliști ai colectivului de balet de la Opera română au întreprins turnee personale peste hotare, răspunzînd unor invitații determinate de evoluții anterioare. Astfel, la Amiens, ca protagoniști ai trupei „Balet Theatre contemporain" au fost prezenți Magdalena Popa și Amato Checiulescu ; Sergiu Ștefanski a fost solicitat pentru spectacole pe scena Operei din Ljubljana, iar Rodica Simion și Dan Moise au susținut un itinerar de mai mare durată în compania ansamblului „Baletto di Roma" — la Roma, Genova, Nisa, Marsilia. Criticile publicate au acordat o atenție specială celor doi balerini români, apreciindu-le „calitățile tehnice deosebite, rara frumusețe a mișcărilor" (MIDI LIBRE), „Stilul perfect academic" (LA DEPECHE). După spectacolul de la Teatro Eliseo din Roma, cronicarul Elio Battistini consemna : „O notă de înaltă clasă a fost oferită de interpretarea clasică și pură, plină de tinerețe, a dansurilor din *Frumoasa din pădurea adormită* de Ceaikovski, în tălmăcirea stelelor bucureștene Rodica Simion și Dan Moise." (IL TEMPO).

● Bunul renume al școlii românești de canto continuă să constituie o certitudine a calității spectacolelor, determinînd la începutul acestui an o și mai largă solicitare a soliștilor de operă din București și din țară. Doar o succintă enumerare a celor mai importante prezențe este suficientă pentru a demonstra această prestigioasă afirmare internațională — Nicolae Herlea a cîntat trei spectacole cu *Trubadurul* la Atena ; Lucian Marinescu participă la spectacolele cu *Traviata* la Nisa ; Dan Iordăchescu întreprinde un turneu de recitaluri în R.F. a Germaniei și R.D.G., pregătindu-se pentru debutul său operistic la Scala ; Elena Simionescu a apărut pe scena Operei din Belgrad ; Viorica Cortez Guguianu reia la Rouen succesul din stagiunea trecută cu *Werther* de Massenet ; baritonul Vasile Martinoiu interpretează unul din rolurile principale ale operei *Favorita* de Donizetti la Modena ; soprana Carmen Hanganu și tenorul Vasile Pop susțin un turneu liric în principalele teatre poloneze. De asemenea, cîntăreții români au fost aleși pentru interpretarea Simfoniei a IX-a de Beethoven la Ljubljana — Emilia Petrescu, Elena Cernei, Cornel Fînățeanu, Constantin Dumitru ; Mezzo-soprana Martha Kessler, după turneul din stagiunea trecută, a fost din nou invitată în R.F. a Germaniei pentru a înregistra la Mainz o serie de lieduri și arii preclasice.

● În luna decembrie, un colectiv de soliști vocali, împreună cu formația de muzică ușoară condusă de Cornel Fugaru, au prezentat o serie de spectacole în Israel, cu concertul „Revista dragostei". Succesul remarcabil, obținut cu această ocazie, a subliniat valori ale creației românești, larg apreciate de public, precum și calități ale unor cunoscuți actori și soliști de muzică ușoară, printre care se numără Mihaela Mihai, Dan Spătaru, Luminița Dobrescu, Sergiu Cioiu, Cristian Popescu, Anda Călugăreanu, Horia Șerbănescu, Ovid Teodorescu.

LILIANA CONSTANTINESCU

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

SILHOUETTE

IOAN D. CHIRESCU

Le compositeur et professeur Ioan D. CHIRESCU est une des personnalités les plus populaires de la vie musicale roumaine.

Né le 5 janvier 1889 à Cernavoda en Dobroudja, il y fit ses classes primaires ; venant ensuite à Bucarest, il s'inscrit au Lycée Sf. Sava *et, ses études secondaires finies, au* Séminaire Central *qu'il termina en 1910. La même année, il entra au Conservatoire de Bucarest, où il eût pour professeurs : D. G. KIRIAC (théorie, solfège, harmonie, direction, choeur), Ion Nonna OTESCU (harmonie), Alfonso CASTALDI (contrepoint), D. DIMITRIU (piano). Ces études finies, il partit à Paris où il perfectionna ses connaissances à la* Schola Cantorum *sous la direction du grand professeur et compositeur Vincent d'INDY (fugue, composition, orchestration, direction) et du professeur Guy de LIONCOURT (contrepoint). Pendant cette même période, il fut nommé, à la suite d'un concours qu'il avait obtenu, maître de chapelle à* l'Eglise Roumaine *de Paris, cependant qu'à Bucarest il obtenait sa licence en Théologie de l'Université de Bucarest.*

Durant plus d'un demi-siècle, sa personnalité créatrice, continuellement présente et active, s'imposa à notre vie culturelle.

Aux côtés d'autres professeurs, Ioan D. CHIRESCU a lutté pour la modernisation de l'enseignement musical, pour l'élaboration de méthodes d'enseignement scientifiques.

Comme maître du Choeur et directeur de la Société musicale Carmen, *il continue, plein de zèle passionné et d'abnégation, l'oeuvre de son mentor D. G. KIRIAC pour le développement du sentiment patriotique et l'affirmation du chant roumain et du caractère spécifiquement national dans l'art.*

Son oeuvre musicale est prise entre deux des moments les plus importants de notre culture : la création de l'école roumaine de composition pendant les premières décennies de ce siècle et l'épanouissement de l'art musical dans les conditions de vie socialiste de notre pays. Ses chants témoignent de l'influence de ses prédécesseurs dans l'école chorale roumaine (D. G. KIRIAC et GH. COUCOU) et d'une profonde intelligence de l'aspect modal de la musique populaire de notre pays, exprimé par une harmonie et une polyphonie adéquates.

Professeur suppléant en 1918 au Lycée de la ville de Caracal. Professeur de musique au Lycée N. Gane *de la ville de*

Fălticeni (1919—1922). Professeur au Lycée Gh. Şincai *de Bucarest (1922—1929). Maître de chapelle à l'*Eglise Roumaine *de Paris (1922—1927). Maître de Choeur à la Société musicale* Carmen *de Bucarest (1927—1950). Tout d'abord suppléant au Conservatoire* Ciprian Porumbescu *de Bucarest (1927—1928), il passe ensuite professeur de théorie et solfège (1927—1964) et finalement directeur (1950—1955) du même Conservatoire. Professeur de solfège comparé à l'*Academia de muzică bisericească *(1933—1939) de Bucarest. Pendant tout ce temps il a rempli (dep. 1928) la fonction de maître de chapelle à l'*Eglise Domnitza Balaşa *de Bucarest.*

Il a écrit des études et des articles dans différentes publications, dont MUZICA, SCÎNTEIA, CONTEMPORANUL, ÎNDRUMĂTORUL CULTURAL, CULTURA, SCÎNTEIA TINERETULUI, MUNCA etc. Il a présenté des communications scientifiques, des conférences, a organisé et présenté des concerts-leçons, a paru dans des émissions de Radio et de Télévision. A enseigné l'art de la direction chorale à des instructeurs d'ensembles choraux amateurs. A fait partie de jurys nationaux et internationaux dans les concours de musique. Il a déployé, enfin, une intense activité chorale en donnant des concerts dans le pays et à l'étranger (Pologne, France etc.). Membre de la Société Française de Musicologie *de Paris.*

C. RĂSVAN

DISTINCTIONS

Maître émérite de l'art (1954) ; Prix d'Etat, I-e cl. (1955) ; Ordre du Travail, I-e cl. (1955) ; Ordre „Steaua" de la R. P. Roumaine, IV-e cl. (1959) ; Artiste du peuple (1959) ; Diplôme d'honneur du Conseil Mondial pour la Paix (1959) ; Professeur émérite (1962) ; Ordre du Mérite Culturel, I-e cl. (1967) ; Ordre „Steaua" de la R. S. de Roumanie, I-e cl. (1969).

OEUVRE

MUSIQUE SYMPHONIQUE

Allegro simfonic *pour grand orch., 1927 (1-re aud. Bucarest, 24.I.1934, par l'Orchestre Philarmonique, dir. Ion Nonna Otescu).*

MUSIQUE DE CHAMBRE

Coral variat *pour piano, 1923 ;* Allemande *pour piano, 1924 ;* Temă cu variaţii *pour piano, 1926.*

MUSIQUE CHORALE

Cîntecul cucului (La chanson du coucou) *pour choeur mixte, vers pop., 1919, Bucarest, Ed. d'Etat, 1946 ;* Bulgăraş de ghiaţă (Boule de glace) *pour choeur mixte, vers pop., 1919, dans* Miniaturi corale, *Bucarest, éd. de l'auteur, 1944 ;* Tu es Petrus *motet pour choeur mixte, 1923 ;* Opt cîntece pentru copii (Huit chansons pour enfants) *pour choeur à l'unisson et piano, 1923, dans* Lumea Copiilor (Le monde des enfants), *Bucarest, Ed. G. Filip, 1924 ;* Toamna (L'automne) *tryptique pour deux voix égales, vers de Tassu et M. Bilciurescu, 1930 ;* Mîndruliţo de la Ramna (Eh, la belle de Ramna) *pour choeur mixte, vers pop., 1932 ;* Trei cîntece de stea din Dobrogea (Trois noëls à l'Etoile de Dobroudja), *Bucarest, Ed. Soc. Comp. Roum., 1932 ;* Mama *pour choeur voix d'hommes et solo baryton, vers de G. Roiban, dans* Miniaturi corale, *Bucarest, éd. de l'auteur, 1944 ;* Colo-n umbra pomilor (A l'ombre des arbres) *pour choeur mixte et solo, vers pop., 1937 ;* Ardealul *pour choeur voix d'hommes, solo et piano, vers de Radu Costăchescu ;* La Tismana-ntr-o grădină (A Tismana, dans un jardin) *pour choeur mixte, vers pop., 1945, Bucarest Ed. Etat p. Lit. et Art (ESPLA), 1956 ;*

Mîndră, mîndruliţa mea (Ma belle, ma petite belle) *pour solo et choeur mixte, vers pop., 1946, Bucarest, ESPLA, 1956 ;* Slăvim o viaţă nouă (Louons une vie nouvelle)*pour choeur mixte et piano, vers d'A. Pascali, 1947, Bucarest, Ed. d'Etat, 1955 ;* Doruleţ, doruleţule (Désir, mon petit désir) *pour choeur mixte, vers pop., 1948, Bucarest, ESPLA, 1956 (disque EXE 049 : Choeur de la Radio, dir. Emanuel Elenescu) ;* Hora păcii (La horà de la paix) *pour choeur mixte, vers d'E. Popescu-Jiana, 1949 ;* Cîntecul partizanilor păcii (Chant des partisans de la paix) *pour choeur mixte et piano, vers d'E. Gonciu, 1949 ; Bucarest, ESPLA, 1956 ; (disque EXE 049 : Choeur et Orch RTU-Roum., dir. C. Petrovici) ;* Rodica *pour choeur mixte, vers d'après Alecsandri, 1949, Bucarest, ESPLA, 1956 ;* Am pus cetină şi floare (J'ai mis feuilles et fleurs) *pour choeur mixte, vers de P. Duţu, 1951 ;* Viteazul pandur (Le brave fantassin) *pour solo, choeur voix d'hommes et piano, vers de D. Corbea, dans PROGRAMUL DE RADIO, Bucarest, 25.II.1955, no. 171, Bucarest, ESPLA, 1956 ;* Mare bucurie-n ţară (Grande joie dans le pays) *pour choeur mixte et piano, vers de D. Corbea, 1951, dans MUZICA, Bucarest, 1951, no. 3—4, Bucarest, ESPLA, 1956 ;* Măreţ pămînt al patriei iubite (Suprême terre de la patrie aimée) *pour choeur mixte et piano, vers d. E. Frunză, 1952, Bucarest, ESPLA, 1956 (disque EXE 046 : Ensemble de l'Un. Gén. Synd. Roum., dir. Victor Popescu) ;* Sub al păcii stindard (Sous l'étendard de la paix) *pour choeur mixte et piano, vers de Maria Banuş, 1953, dans MUZICA, Bucarest, 1953, no. 2, Bucarest, ESPLA, 1956 (disque EXE 047 : Choeur et Orch RTU-Roum.) ;* Poemul libertăţii *pour choeur mixte, vers de Demostene Botez, 1954, dans MUZICA (suppl.), Bucarest, 1954, no. 7—8, Bucarest, ESPLA, 1956 ;* Ale noastre, ale voastre (Les nôtres, les vôtres) *pour choeur à l'unisson et piano, vers de St. Tita, 1954, dans MUZICA (suppl.), Bucarest, 1954, no. 6.* Ibidem, *1960, no. 2 ;* Tu, drag partid muncitoresc (Toi, cher parti des travailleurs) *pour choeur mixte et piano, vers d'A. Toma, 1955, dans MUZICA (suppl.), Bucarest, 1955, no. 11 ;* Id. *dans* Colecţia des coruri, *Bucarest, ESPLA, 1955 ;* Dobrogea de aur *pour choeur mixte, vers de R. Boureanu, 1958, dans* Puternică, liberă, pe soartă stăpînă (Puissante, libre, maîtresse de sa destinée), *Bucarest, Ed. Mus., 1959 ;* Cîntec peste zări şi ape (Chanson par-delà les airs, par-delà les eaux) *pour choeur mixte et piano, vers de N. Nasta, 1959, Bucarest, Ed. mus., 1959 (disque EXE 048 : Choeur et Orch. RTU-Roum., dir. C. Litvin) ;* Republică, măreaţă vatră (République, foyer suprême) *pour choeur mixte et piano, vers d'E. Jebeleanu, 1959, Bucarest, Ed. mus., 1959, (disque EXE 048 : Choeur et Orch RTU-Roum., dir. C. Petrovici) ;* Mai bogat să creştem lanul (Plus riche que soit la glèbe) *pour choeur mixte, vers de Const. Salcia, 1960 ;* Să-nălţăm un cîntec, fraţi (Chantons, mes frères) *pour choeur mixte, solo et piano, vers d'E. Jebeleanu, 1960, dans MUZICA, Bucarest, 1960, no. 5 ;* Partidului erou *pour choeur mixte et piano, vers d'I. Serebreanu, 1961, dans MUZICA, Bucarest, 1961, no. 4 ;* Spre slava ta, Partid biruitor (Pour ta gloire, Parti vainqueur) *pour choeur mixte et piano, vers d'E. Frunză, 1960, Bucarest, Ed. mus., 1961 ;* Pace vrem şi cer curat (Paix et cieux sereins voulons) *pour choeur mixte et piano, vers de Nina Cassian, 1962, Bucarest, Ed. Maison centrale de la Création populaire, 1962 ;* Grivița de jar (Grivitza l'ardente) *pour choeur mixte, vers d'I. Meiţoiu, 1963, Bucarest, Ed. mus., 1964 ;* 32 coruri pentru şcolari şi tineret (32 choeurs pour écoliers et jeunes), *Bucarest, Ed. mus., 1963 ;* Cocorul (Grue cendrée) *pour choeur mixte, vers de Cicerone Teodorescu, 1964 ;* Ţara mea înfloritoare (Mon pays épanoui) *pour choeur mixte et piano, vers de Ulaicu Bîrna, 1964 ;* Din zare-n zare (Tout azimut) *pour choeur mixte, vers d'I. Brad, 1964, Bucarest, Ed. mus., 1965 ;* Patrie sfîntă *pour choeur mixte*

et piano, vers de Maria Banuş, 1966, dans MUZICA, Bucarest, 1966, no. 4 ; Sub gorunul Ţebei (Sous le chêne de Tzebà) *pour choeur mixte et solo, vers de T. Utan, 1966 ;* Eroilor Neamului (Aux héros de la nation) *pour choeur mixte et piano, vers de P. Ghelmez, 1967, dans MUZICA, Bucarest, 1967, no. 8 ;* Pe cîmpia libertăţii (Sur le champ de la liberté) *pour choeur mixte et piano, vers d'I. Meiţoiu, 1967 ;* România, braţ de fier (Roumanie, bras de fer) *pour choeur mixte, vers de N. Balotă, 1969 ;* Eroilor cîntare le cîntăm (Aux héros, un chant chantons) *pour choeur mixte, vers de N. Balotă, 1969.*

RECUEILS DE CHANTS

Colecţie de coruri *pour voix égales mixtes et voix d'hommes (en collab. avec G. Breazul), Craiova, Ed. „Scrisul Românesc", 1937 ;* Repertor coral pentru şcoli, *Craiova, Ed. „Scrisul Românesc".*

EDITIONS CRITIQUES

Opere alese (Oeuvres choisies) *de D. G. Kiriac (en collab. avec G. Breazul), Bucarest, ESPLA, 1955 ;* Coruri alese (Choeurs choisis) *de Ion Vidu, transcription pour deux et trois voix égales, édition pour écoliers, Bucarest, Ed. mus., 1962 ;* Coruri de compozitori români înaintaşi (Choeurs de compositeurs roumains devanciers), *transcription pour deux et trois voix égales, Bucarest, Ed. mus., 1963 ;* Cîntece şi coruri pentru copii (Chansons et choeurs pour enfants) *de D. G. Kiriac, Bucarest, Ed. mus., 1967.*

BIBLIOGRAPHIE

BRAILOIU, Const., Societatea Compozitorilor Români (1920—1930), *Bucarest, Impr. „Bucovina-Toroutiu", 1931 ; BREAZUL, George,* Pagini din istoria muzicii româneşti, *vol. I., Bucarest, Ed. mus., 1966 ; CARAGIALE, B.,* Discuţii despre o carte şi cîntecul în şcoală, *dans EDUCAŢIA PIONIEREASCĂ, Bucarest, 1968, no. 9 ; COSMA, Viorel,* Compozitori şi muzicologi români, *Bucarest, Ed. mus., 1965 ; DUMITRESCU, Ion,* Ion Chirescu, artist al poporului său, *dans MUZICA, Bucarest, 1959, no. 6 ; BRATU, Tudor,* Ioan D. Chirescu — profil, *dans MUZICA, Bucarest, 1965, no. 2 ;* Enciclopedia della musica, *vol. I, Milan, Ed. Ricordi, 1963 ;* Ion Chirescu, cîntăreţ al poporului, *dans FLACĂRA, Bucarest, 1950, 18. nov., no. 46 (150) ; JORA, Mihail,* Anuarul pe 1941—1942, *Impr. „Tipografia Universitară", 1943 ; NEGULESCU, Mihai,* Omagiu cîntecului românesc, *dans CUTEZĂTORII, Bucarest, 1969, no. 3 ; PELEARCA Ion,* Ioan D. Chirescu, *dans INDRUMATORUL CULTURAL-ARTISTIC IN ARMATA, Bucarest, 1969, no. 1 ; POPOVICI, Doru,* Muzica corală românească, *Bucarest, Ed. mus., 1966 ; RUSU, Liviu,* Ioan D. Chirescu în slujba muzicii corale, *Bucarest, Ed. mus., 1959 ;* Sărbătorirea compozitorului I. D. Chirescu, *dans MUZICA, Bucarest, 1959, no. 6 ; SCHAFFER, Boguslav,* Leksykon Kompozytorow XX Wieku, *vol. I, Cracovie, P. W. Muz., 1963 ; SCHMIDT, Alexandru,* Creaţia românească. Cîntec de viaţă nouă, *dans MUZICA, Bucarest, 1959, no. 1 ; SEEGER, Horst,* Musiklexikon, *vol. I, Leipzig, VEB Deutscher Verlag, 1966 ; SERFEZI, Ion,* Patrie, izvor de bucurii, *dans EDUCAŢIA PIONIEREASCA, Bucarest, 1969, no. 3 ; THOMSON, Oscar,* The International Cyclopedia of Music and Musicians, *rev. by Nik. Slonimsky, New-York, Dodd-Mead Comp., 1958.*

La „silhouette" ci-dessus est fondée sur la bibliographie se trouvant dans :

VIOREL, Cosma, dans Muzicieni români — Lexicon bio-bibliografic.

CUPRINS

PASCAL BENTOIU şi THEODOR GRIGORIU

Muzica românească în discuţia plenarei secţiei simfonice a Uniunii compozitorilor 1

SABIN V. DRĂGOI

Armonizarea cîntecului popular românesc (VIII) 10

COMPOZITORI DESPRE CREAŢIA LOR

ANATOL VIERU

Tăcerea, ca o sculptare a sunetului. 12

AUREL STROE

Interludiu, acţiune coregrafică. 21

★

DAN NEGREANU

A cincea ediţie a Concursului şi Festivalului Internaţional „George Enescu" 25

GRIGORE CONSTANTINESCU

Arta spectacolului (impresii asupra vieţii muzicale sovietice) 26

DUMITRU DUŢU

Muzică, acustică, tehnică. 29

VIAŢA MUZICALĂ

DUMITRU BUGHICI

Ciclul de trei concerte „Beethoven" ale Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii Române. 31

ANDREAS PORFETYE

Concert de muzică veche din Transilvania. . . 33

ANA FROST

„Turandot" în versiune de concert. 34

J.-V. PANDELESCU

Retrospectivă 35

DIN ŢARĂ

RODICA OANA-POP

Din viaţa muzicală a Conservatorului „George Dima" din Cluj 39

EUGEN VICOS

Vitrina publicaţiilor străine. 42

LILIANA CONSTANTINESCU

Muzicieni români peste hotare. 43

★

Nouvelles musicales de Roumanie. 44

SOMMAIRE

Pascal BENTOIU et Theodor GRIGORIU

La musique roumaine soumise aux débats de la séance plenière symphonique de l'Union des Compositeurs 1

Sabin V. DRĂGOI

Harmonisation de la chanson populaire roumaine (VIII) 10

LES COMPOSITEURS PARLENT DE LEURS OEUVRES

Anatol VIERU

„Le silence", sculpture du son. 12

Aurel STROE

„Interlude", mouvement chorégraphique. . . . 21

★

Dan NEGREANU

La 5-e édition du Concours et Festival International „Georges Enesco" 25

Grigore CONSTANTINESCU

L'art du spectacle (impressions de la vie musicale soviétique) 26

Dumitru DUŢU

Musique, acoustique, technique 29

LA VIE MUSICALE

Dumitru BUGHICI

Cycle de trois concerts „Beethoven" de l'Orchestre Symphonique de la Radio-Télévision Roumaine 31

Andreas PORFETYE

Concert de musique ancienne en Transylvanie. 33

Ana FROST

„Tourandot" en version de concert. 34

J. V. PANDELESCU

Rétrospective 35

NOUVELLES DU PAYS

Rodica OANA-POP

La vie musicale au Conservatoire „George Dima" de Cluj. 39

A L'ÉTRANGER

Eugen VICOS

Revue des publications étrangères. 42

Liliana CONSTANTINESCU

Musiciens roumains à l'étranger. 43

★

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE. . . 44

Muzica — Nr. 3 — p. 1—48 — București — martie — 1970

Redacția și administrația : București — Str. „13 Decembrie“
Nr. 24, Sector 7
Telefon : 15.21.19 sau 14.77.10

COLEGIUL REDACȚIONAL

Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiașiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ștefan Niculescu, Laurențiu Profeta, Sigismund Toduță.
Vasile Tomescu (redactor-șef)

Pe coperta I : Dirijorul Iosif Conta și orchestra Radioteleviziunii Române
Coperta și macheta artistică : Adrian Constantinescu
foto interior : C. Abărbieriței
foto planșe : Victor Bîrcă

I. P. „Informația“, c. 5155

64.421

Prețul lei 7

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ȘI ARTĂ

1970 aprilie

4

SIBIU

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ȘI ARTĂ

Anul XX nr. 4 aprilie 1970

LENIN
și semnificația artei

„...Dacă experiența pe care Lenin a întreprins-o, experiența socialistă, nu va reuși, atunci civilizația modernă va pieri, tot astfel cum au pierit în trecut multe civilizații. (...) Lenin a creat o nouă metodă... Dacă și ceilalți vor urma metodele lui Lenin, se va deschide înaintea lor o eră nouă și noi nu vom mai fi amenințați cu pieirea și catastrofa, pentru noi va începe o istorie nouă, o istorie despre care acum nu ne putem forma decît o imagine vagă".

George Bernard Shaw

Metoda lui Lenin — la care se referă non-conformistul G. B. Shaw, foarte zgîrcit în general cu entuziasmul său — este dialectica, înțeleasă într-un fel complex : teorie, explicație a dezvoltării ; metodologie a cercetării și stăpînirii ei : stil de gîndire, dar și mod de viață practic-spirituală, de sensibilitate și acțiune... Acest sens plenar al dialecticii a fost surprins într-o formulare sintetică și reactualizat, cu energie, de gîndirea românească marxistă creatoare prin relevarea luptei dintre nou și vechi, ca structură fundamentală a dezvoltării sociale, a condiției umane. În această perspectivă, dialectica devine o metodă suplă de captare și integrare a dinamicii vieții în cunoașterea, valorizarea și acțiunea umană. „Metoda lui Lenin" constituie o invitație și incitare neistovită la demistificarea conștiinței, la ancorarea în realitatea umană, fluctuantă și diversă, la liberare de idoli și mituri ideologice, de tipare dogmatice, ce siluiesc gîndirea, tocesc sensibilitatea și frîng aripile voinței de a făptui, de a crea...

Dacă e înțeleasă în spiritul ei, metoda lui Lenin reprezintă de fapt, o metodologie a creativității.

Lenin a aplicat în chip exemplar această metodologie a creativității în domeniul hotărîtor al existenței umane, în experiența transformării revoluționare a societății... Cît de intransigent a fost el față de orice îngrădire a liberei manifestări a inițiativei maselor, față de orice încercare de a descuraja desfășurarea criticii constructive, față de orice tendință de a opri sau a încorseta inovația și inventivitatea prin structuri birocratizate se poate constata ușor, răsfoind scrierile sale de după Revoluția din Octombrie.

În această perspectivă, opera lui Lenin oferă și numeroase puncte de reper pentru înțelegerea destinului artelor în lumea contemporană.

În lucrările lui găsim puține referiri directe la artă. Dintre acestea, cele mai multe privesc funcția socială, ideologică a activității artistice : rolul ei — componentă inalienabilă a spiritualității umane — în dinamica dezvoltării sociale contemporane. Elementul esențial al contribuției leniniste, în această direcție, constă în dezvoltarea tezei marxiste despre caracterul ideologic al artei. În noile condiții, în care clasa muncitoare, organizată în partidul ei propriu, preia, în mod efectiv, inițiativa istorică a transformării revoluționare a societății, angajarea socială a artei ia caracterul unei opțiuni ce se definește în raport cu proiectul de dezvoltare umană și socială cuprins în programul partidului comunist. În acest context, arta dobîndește o funcție partinică.

Partinitatea artei (și în general a oricărei atitudini umane, fie spirituală, fie exteriorizată în acțiuni) este o funcție ce i se poate asocia unei creații (elaborării, difuzării, „consumării" ei) întrucît ea s-a constituit, ca valoare estetică. Partinitatea nu se transformă de la sine în valoare artistică, după cum nici aceasta din urmă nu generează în mod automat o poziție partinică pozitivă... Sociologia artei a confirmat, prin numeroase analize factuale, această concepție. Oricum, poate nu este inutil de precizat că partinitatea, în concepția lui Lenin, reprezintă o funcție obiectiv constatabilă a artei, pe care analiza științifică o poate pune în evidență. În nici un caz, ea nu se instituie prin decretare subiectivă ori administrativă.

De numele lui Lenin se leagă, după cum se știe, și definirea artei, ca reflectare a realității. Izolate din context, privite în afara dezvoltării ideologice a lui Lenin, unele formulări — luate cu precădere, din opera anterioară maturității sale depline — au fost interpretate adesea în sensul realismului naiv, al empirismului materialist precritic și necritic. Față de aceste exegeze simpliste și unilaterale, se cuvine a releva că reflectarea — în semnificația pe care o dobîndește ea în scrierile leniniste mai tîrzii (în special în Caiete filozofice) — nu este echivalentă cu o reproducere pasivă, în nici un caz nu constă în redarea naturalistă a realității, ca obiect al contemplării, ci înseamnă producerea unui univers de semnificații, care, în activitatea spirituală și materială a oamenilor, îndeplinește rolul unui echivalent funcțional, al unui analogon, al realului... Valoarea acestor semnificații artistice create, cu referire la om și lumea sa, nu poate fi derivată nemijlocit din funcția reproductivă a artei, ci depinde, mai ales, de funcția sa constructivă-expresivă: arta „reflectă" atitudini umane, condiția umană în toată diversitatea ei; lumea obiectelor și a relațiilor umane incorporate în obiecte, obiectivate o interesează numai întrucît devine purtătoare a unor sensuri umane. De aceea, în concepția lui Lenin, reflectarea nu reproduce numai lumea omului — centrată în jurul acestuia — ci o și produce: „conștiința omului nu numai că reflectă lumea obiectivă, citim în Caiete filozofice — dar și o creează — (Opere complete, vol. 29, 1966, p. 180). Arta nu reproduce doar atitudinile umane, dar le și produce: ea modelează sensibilitatea umană, explorează noi dimensiuni, descoperă sau instituie noi înțelesuri. Ea „reflectă" obiectul cel mai semnificativ al practicii sociale, realitatea umană, dar „reflectă" totodată și subiectul acesteia, agentul practicii sociale, în toată complexitatea raporturilor sale cu lumea naturală și artificială...

Gustul artistic al lui Lenin își mărturisea preferința pentru arta romantică și, mai ales, pentru „marea tradiție" a realismului. Cu toate acestea, concepția leninistă despre dialectica reflectării — aplicabilă și artei între anumite limite — nu poate fi exploatată în folosul vreunui fel de dogmatism al gustului, ci implică o deschidere, receptivitate față de inovația artistică.

Din principiul reflectării dialectice nu poate fi dedusă simplist și direct o estetică a imitației. El trimite, mai de grabă, la o estetică a construcției de modele, a intenției de a revela omul printr-o serie neîncheiată de modele diverse, simboluri-metafore revelatorii... O astfel de interpretare a tezei despre reflectare în artă se sprijină și pe notații leniniste, cum ar fi, între altele, această remarcă, pe marginea unui text din Feuerbach: „Arta nu cere ca operele ei să fie recunoscute drept realitate" (op. cit., p. 48). Arta reproduce realitatea umană, dar o reproduce producînd o extindere, transformare și aprofundare a ei... Căile ei nu pot fi prescrise pe baza unor criterii prestabilite, căci esența ei este o dialectică a creativității. Poziția lui Lenin față de idealism, ca reflectare denaturată a realității poate servi drept punct de reper și pentru aprecierea critică a experiențelor artistice extreme. „Din punctul de vedere al materialismului vulgar, simplist, metafizic, — spune Lenin — idealismul filozofic nu este decît inepție. Din punctul de vedere al materialismului dialectic, dimpotrivă, idealismul filozofic este o dezvoltare (amplificare, umflare) unilaterală, exagerată... a uneia dintre trăsăturile, limitele cunoașterii..." (op. cit., p. 302). O estetică marxist-leninistă, — (care și-a asimilat, bineînțeles, metodologia extrem de exigentă a criticii ideologice), — nu se poate degrada pînă la situarea ei pe pozițiile materialismului vulgar, ci descoperă chiar, în aspectele inedite, adesea unilaterale, excesive ale artei un efort de a exprima noi semnificații umane. Luate izolat, ca momente absolutizate, aceste experiențe pot duce la unilateralitate, la un dogmatism de-a-ndoaselea: inovația în expresie, ca scop în sine, poate anula — total sau parțial — condițiile comunicării artistice. Integrate, însă, în procesul deschis al creației artistice, ele pot dobîndi un sens ce se cere examinat și evaluat cu simț de răspundere.

Centenarul nașterii lui Lenin va prilejui spiritualității contemporane noi confruntări cu opera lui și cu realitățile epocii. Căutind să descifrăm cîteva aspecte vii și semnificative ale scrisului lui Lenin pentru înțelegerea destinului artelor am stăruit asupra unor posibilități de interpretare care deschid un orizont neîngrădit de prejudecăți... Arta socialistă, — artă a „umanismului militant al epocii noastre" — poate găsi în acest cadru un imbold pentru potențarea aspirațiilor sale de a explora cu îndrăzneală și cumpănire a rosturilor ei, condiția umană în toată complexitatea-i dramatică, în înfrîngerile, dar și în victoriile sale. Una din aceste victorii este arta însăși, înțeleasă ca tehnică spirituală de dezalienare, — umanizare a omului, în act.

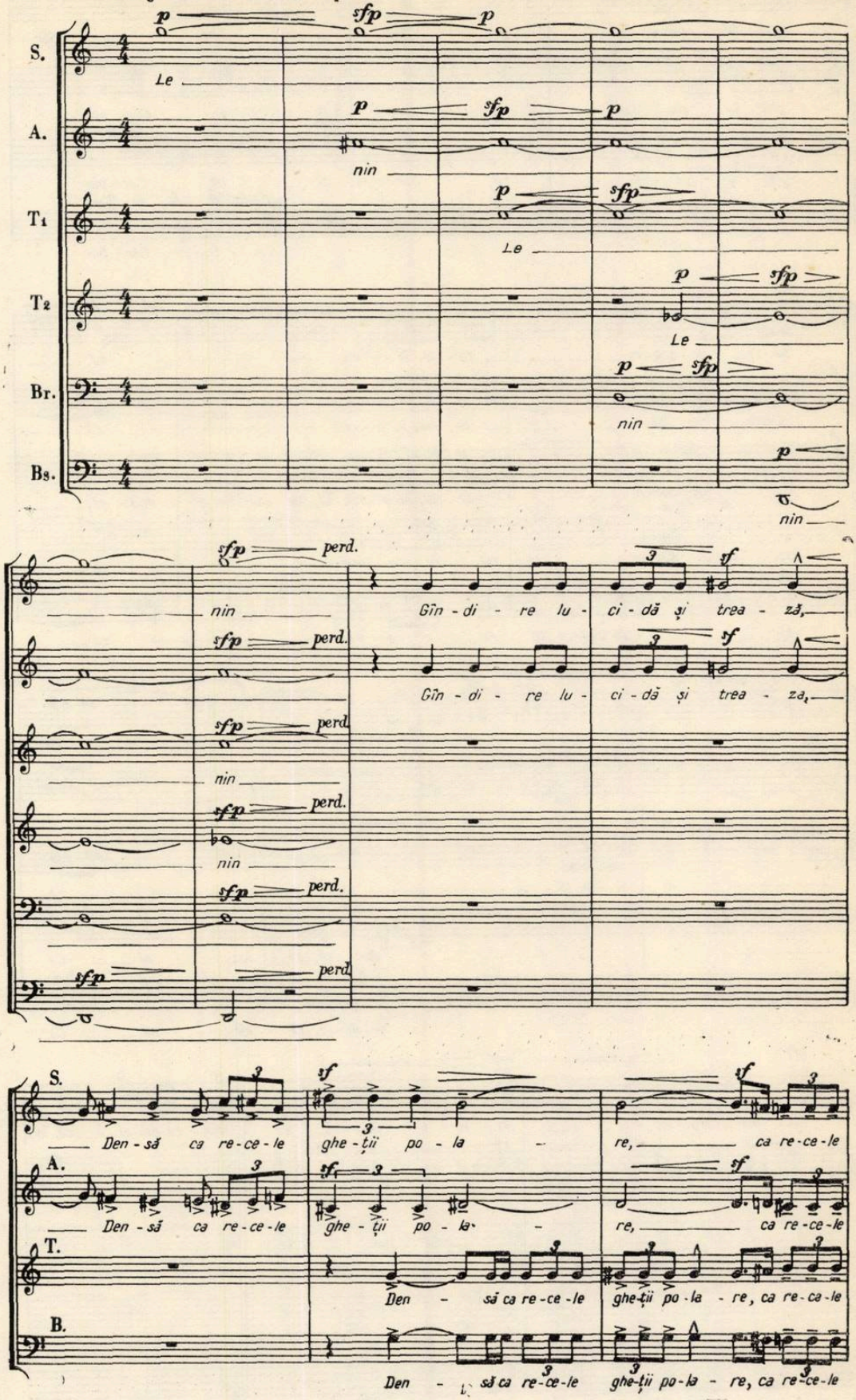
PAVEL APOSTOL

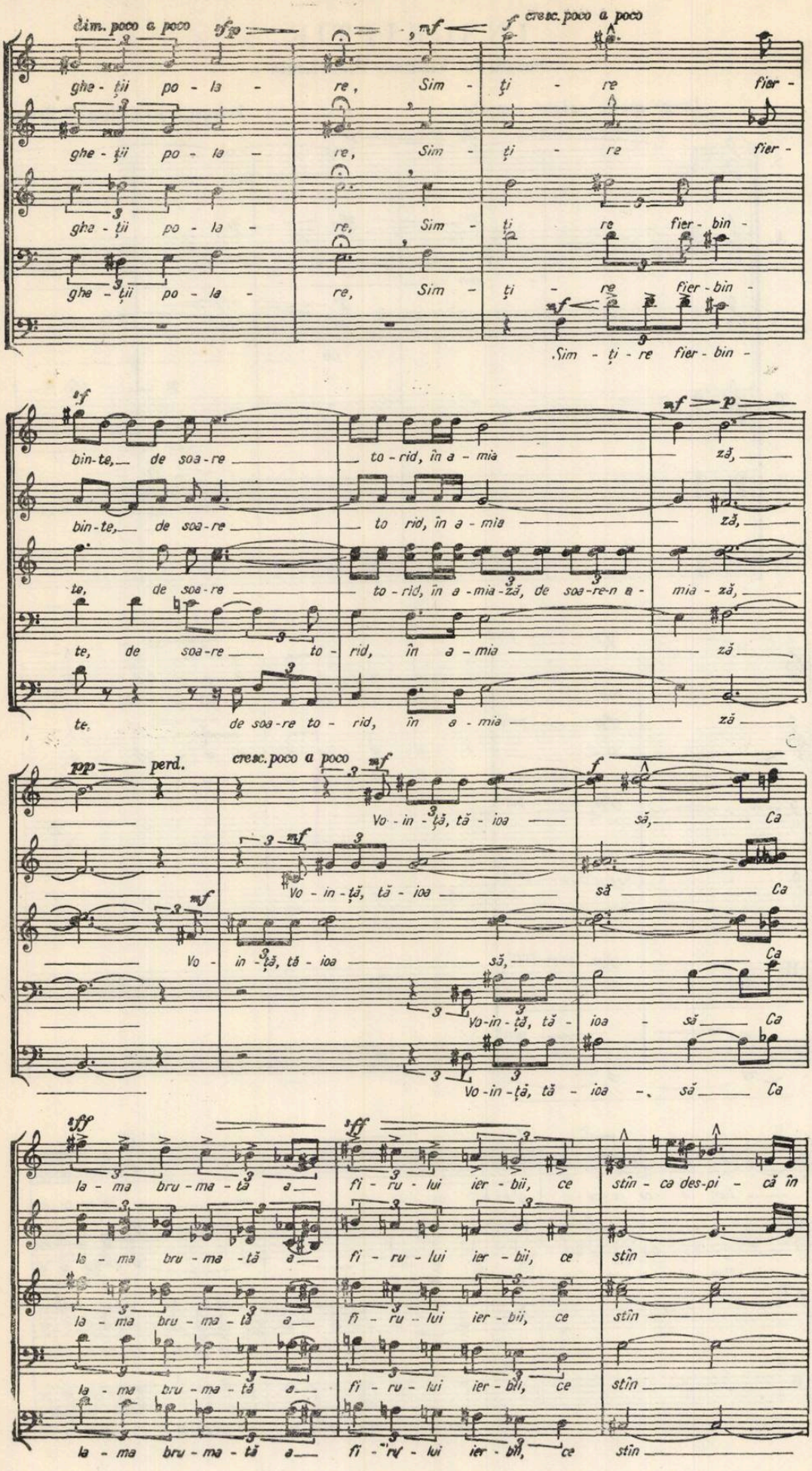
INSCRIPȚIE

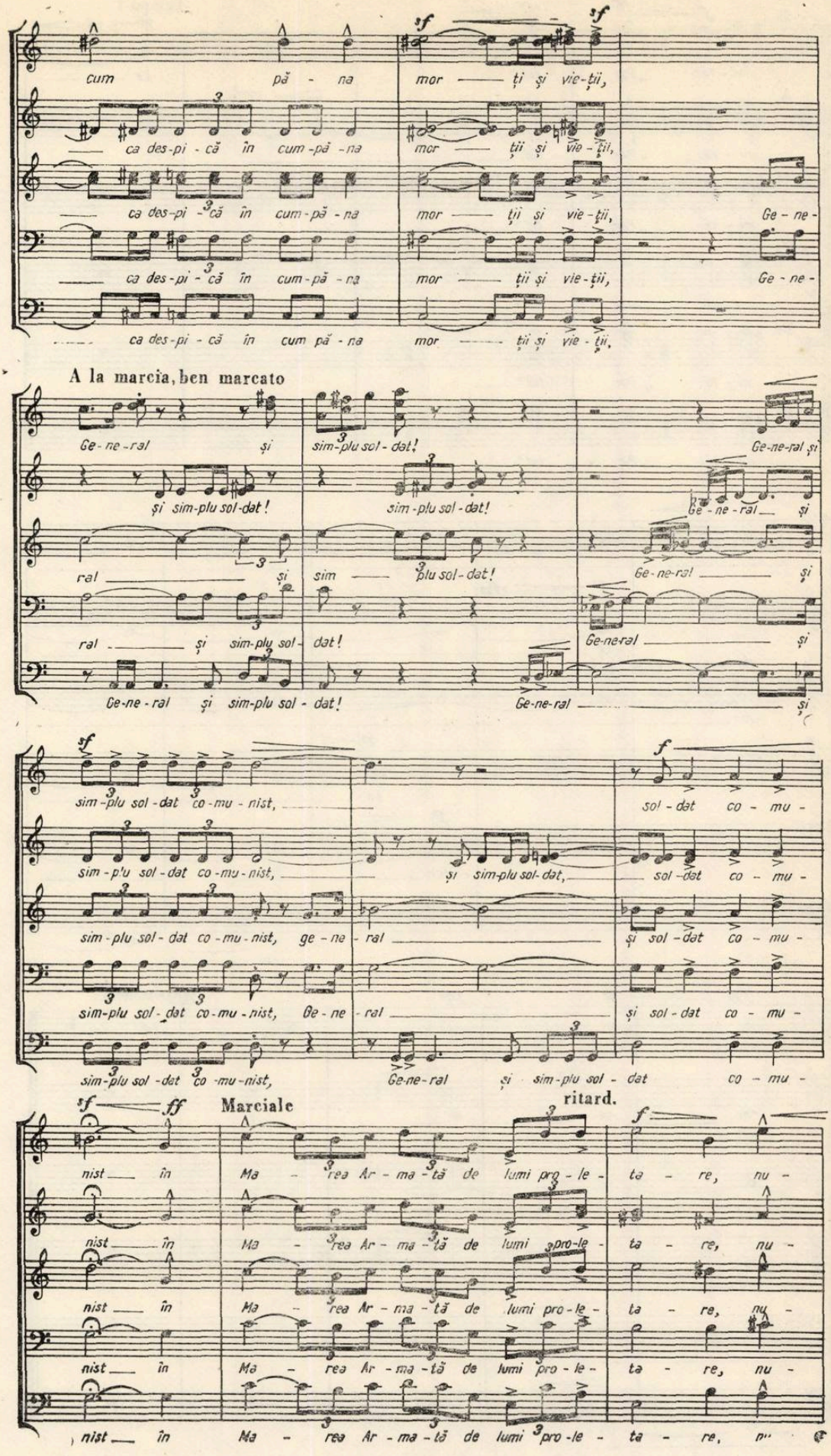
- Omagiu lui Vladimir Ilici Lenin -

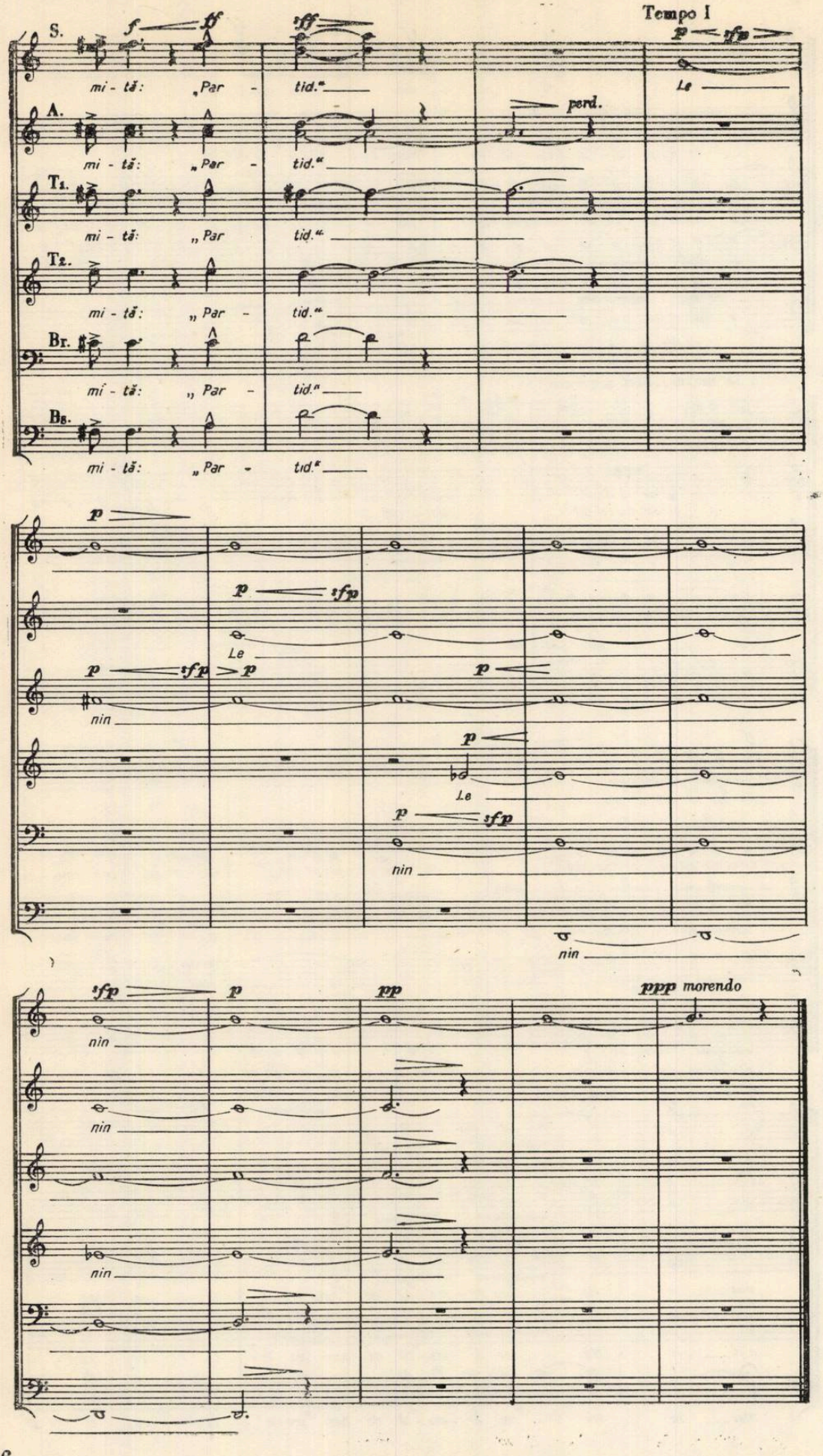
Largo - molto calmo, semplice

Versurile și muzica: T. Bratu




dim. poco a poco
cresc. poco a poco
ghe - ţii po - la - re, Sim - ţi - re fier -
ghe - ţii po - la - re, Sim - ţi - re fier -
ghe - ţii po - la - re, Sim - ţi re fier - bin -
ghe - ţii po - la - re, Sim - ţi - re fier - bin -
Sim - ţi - re fier - bin -
bin-te, de soa-re to - rid, în a - mia zǎ,
bin-te, de soa-re to rid, în a - mia zǎ,
te, de soa-re to - rid, în a - mia-zǎ, de soa-re-n a - mia - zǎ,
te, de soa-re to - rid, în a - mia zǎ
te, de soa - re to - rid, în a - mia zǎ
perd.
cresc. poco a poco
Vo - in - ţǎ, tǎ - ioa sǎ, Ca
Vo - in - ţǎ, tǎ - ioa sǎ Ca
Vo - in - ţǎ, tǎ - ioa sǎ, Ca
Vo-in - ţǎ, tǎ - ioa - sǎ Ca
Vo-in - ţǎ, tǎ - ioa - sǎ Ca
la - ma bru - ma - tǎ a fi - ru - lui ier - bii, ce stîn - ca des-pi - că în
la - ma bru - ma - tǎ a fi - ru - lui ier - bii, ce stîn
la - ma bru - ma - tǎ a fi - ru - lui ier - bii, ce stîn
la - ma bru - ma - tǎ a fi - ru - lui ier - bii, ce stîn
la - ma bru - ma - tǎ a fi - ru - lui ier - bii, ce stîn


cum pă - na mor ți și vie - ții,
ca des-pi - că în cum - pă - na mor ți și vie - ții,
ca des-pi - că în cum - pă - na mor ți și vie - ții, Ge - ne -
ca des-pi - că în cum - pă - na mor ți și vie - ții, Ge - ne -
ca des-pi - că în cum pă - na mor ți și vie - ții.
A la marcia, ben marcato
Ge - ne - ral și sim - plu sol - dat! Ge-ne-ral și
și sim - plu sol - dat! sim - plu sol - dat! Ge - ne - ral și
ral și sim plu sol - dat! Ge-ne-ral și
ral și sim - plu sol - dat! Ge-ne-ral și
Ge - ne - ral și sim - plu sol - dat! Ge-ne-ral și
sim - plu sol - dat co - mu - nist, și sim - plu sol - dat, sol - dat co - mu -
sim - p'u sol - dat co - mu - nist, și sol - dat co - mu -
sim - plu sol - dat co - mu - nist, ge - ne - ral și sol - dat co - mu -
sim - plu sol - dat co - mu - nist, Ge - ne - ral și sim - plu sol - dat co - mu -
sim - plu sol - dat co - mu - nist, Ge-ne - ral și sim - plu sol - dat co - mu -
Marciale
ritard.
nist în Ma - rea Ar - ma - tă de lumi pro - le - ta - re, nu -
nist în Ma - rea Ar - ma - tă de lumi pro - le - ta - re, nu -
nist în Ma - rea Ar - ma - tă de lumi pro - le - ta - re, nu -
nist în Ma - rea Ar - ma - tă de lumi pro - le - ta - re, nu -
nist în Ma - rea Ar - ma - tă de lumi pro - le - ta - re, nu -


Tempo I
S.
A.
T1.
T2.
Br.
Bs.
mi - tă: „Par - tid."
perd.
Le
nin
ppp morendo

ARMONIZAREA CÎNTECULUI POPULAR ROMÂNESC

● IX ●

Texte inedite de SABIN V. DRĂGOI

Armonizarea baladelor (cîntecelor bătrînești)

Cîntecul bătrînesc, Balada, după cum este cunoscut de popor, și cum ne-am deprins a-l numi după Vasile Alecsandri și Alecu Russo — este cîntecul nostru popular epic și eroic prin excelență.

Balada este cîntecul popular povestitor, dezvoltat la timpul său în forme muzicale și literare proprii, în care elemente fantastice, dar și de viață istorică, se oglindesc, strîns îmbinate, în imagini larg-cuprinzătoare, constituind puternice și ample creații anonime, realizate într-un stil grandios și care se desfășoară adesea pe mai multe sute de versuri cîntate.

Cîntecul nostru bătrînesc a apărut cu veacuri în urmă. Dezvoltîndu-se în vîltoarea evenimentelor epice ale feudalității, a atins deplina sa înflorire în secolele al XVI-lea pînă în al XVIII-lea.

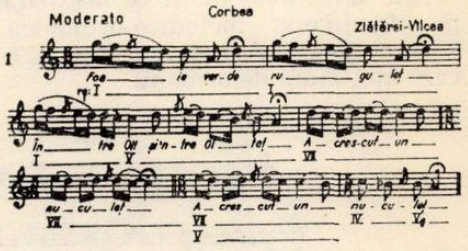
Balade tinere, dar încă destul de bine realizate, au continuat totuși a fi create și în secolul al XIX-lea.

După cum știm, baladele sînt pe cale de dispariție prin faptul că au devenit strofice și în decursul anilor s-au transformat în cîntece. Fiind mai rar cîntate astăzi în Moldova, ca și în Ardeal și Banat, în schimb, în cîmpia Dunării și în regiunea subcarpatică a Olteniei și Munteniei, acolo unde ele trăiesc încă în elemente destul de bine păstrate, mai aproape de forma închegată a genului din buna sa perioadă de viață, cîntecele bătrînești se execută și acum cu o deplină măiestrie, prilejuind o aleasă desfătare a celor care le mai ascultă. Ele se limitează a fi azi mai mult cîntece de masă-mare la nuntă, botezuri, prea rar fiind cerute în alte ocazii. Sînt interpretate de un cîntăreț, acompaniat de obicei de unul sau două instrumente : vioară, cobză sau țambal. Ne putem da seama, deci, că acompaniamentul nu susține cîntecul cu amploare, ci cu simplitate, ceea ce dovedește o subliniere just aplicată, izvorîtă din bunul gust al autorului — poporul.

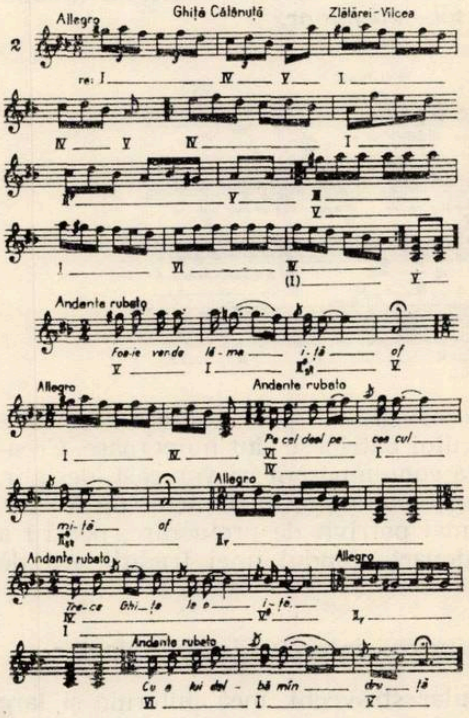
Față de alte cîntece vocale, în cazul baladelor avem o tradiție de armonizare creată și transmisă de lăutari [1]), fapt de care trebuie să ținem seamă atunci cînd le vom armoniza.

[1] Plinătatea genului ca atare rămîne acum, de fapt, apanajul lăutarilor.

Pentru o justă aplicare a puținelor armonii de care avem nevoie, vom stabili mai întîi *scara* în care se mișcă cîntecul în întregime și, dacă este cazul, scara fiecărui rînd melodic, apoi vom desprinde treptele caracteristice, predominante, în jurul cărora se grupează cele subordonate. Recitativele, chiar pe un singur rînd melodic, vor primi numai o armonie.

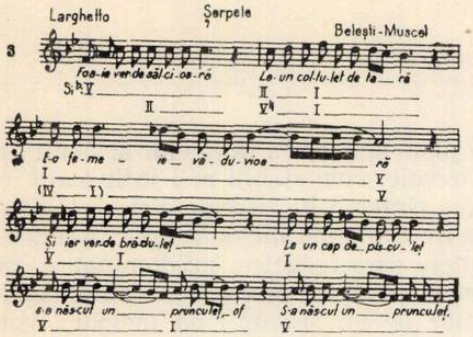


Un cîntec în *re*, care termină pe dominanta melodică și armonică, în partea mijlocie, cu o persistență pe subton.

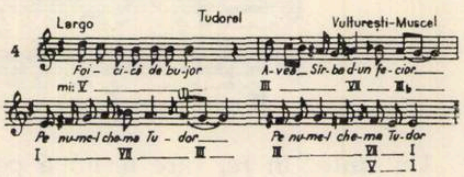


Acest cîntec este executat de aceeași persoană, cînd numai vocal, cînd acompaniat de vioară și are o introducere instrumentală, iar pe parcursul desfășurării lui apar adesea mici formule instrumentale intercalate. Este forma cea mai veche și primitivă a interpretării baladei. (în locul viorii s-a folosit la început cob-

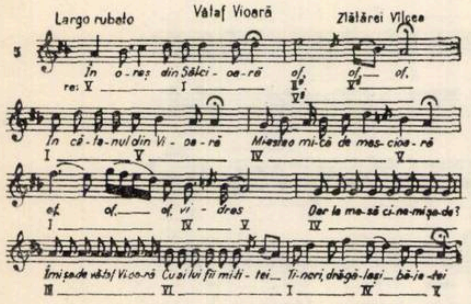
za). Cîntecul este în *re minor armonic*, pe alocuri în specia orientală şi cu treapta a IV-a urcată. Rîndurile melodice termină mereu pe dominanta melodico-armonică.



Este un cîntec în *Si bemol major* cu finala pe dominanta melodico-armonică. Treapta a III-a oscilează. Avem de-a face cu o baladă care cere minimum de armonii.



Se poate observa la această baladă un fenomen interesant, şi anume paralelismul (dualismul) între *sol—mi minor*.



Sugestiile artistice ce pot rezulta din cunoaşterea cîntecului bătrînesc sînt numeroase. Creatorii de artă contemporani îşi vor găsi, desigur, prin temeinică cunoaştere a faptelor de folclor, modul cel mai potrivit de prelucrare, pentru a duce mai departe fondul unei tradiţii atît de valoroase.

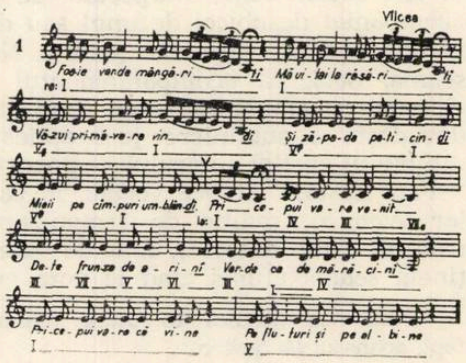
Armonizarea cîntecelor lente, doinelor

Gen popular străvechi, încă puternic şi larg răspîndit pe întreg cuprinsul ţării, fiind pretutindeni cunoscut, deşi sub nume diferite ca acelea de : *horă lungă* (nordul Ardealului), *cîntec lung, de coastă*, (Oltenia), *de codru, de frunză*, (Muntenia), etc., doinele sînt creaţii pline de un bogat lirism intim şi social, cîntîndu-se pe melodii specifice, uneori bogat ornamentate şi împletite cu recitativ.

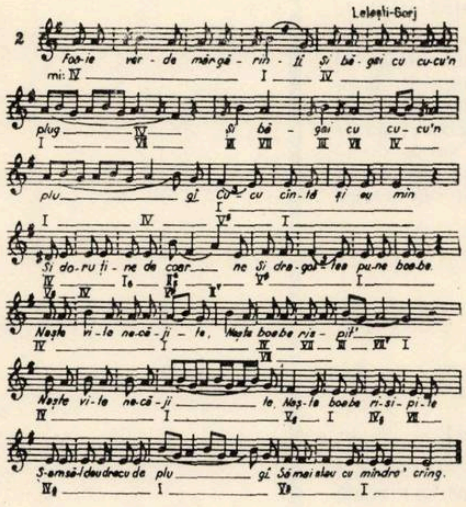
Preţioasă moştenire tradiţională a artei noastre populare, departe de a fi doar simplu cîntec depresiv de dor şi jale, doina cuprinde adesea avînturi de un robust optimism.

Din punct de vedere muzical, doinele, cîntecele lente au o formă liberă, cu un puternic caracter improvizatoric, bazate pe cîteva formule melodice, combinate adesea cu părţi recitate, care se îmbină între ele liber, aceasta decurgînd nu numai din structura, dar şi din interpretarea lor. Ca şi baladele, se cîntă de către un singur interpret (vocal) acompaniat de un taraf redus. Doina poate fi instrumentală (fluier, frunză, etc.) sau vocală — în ambele cazuri ea se cîntă fără acompaniament. La fel ca baladele şi, poate şi mai mult, doinele se restrîng numai la cîteva armonii pentru a se desfăşura linia melodică în deplină libertate şi plasticitate. Se pune întrebarea : cum vom putea găsi acele puţine armonii care însoţesc melodia ca o umbră discretă dar totuşi fidelă şi proporţionată ca să se contopească într-o unitate desăvîrşită ? Pe lîngă cunoştinţele şi experienţa noastră acumulată şi cîştigată ne vine în ajutor tradiţia stabilită, păstrată şi dezvoltată de lăutarii noştri, care de cele mai multe ori se confundă cu autorii anonimi răsăriţi din mijlocul poporului.

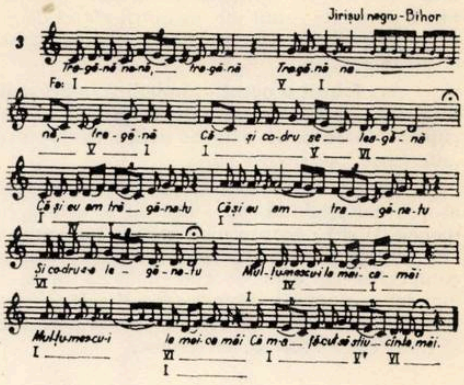
Armoniile de care avem nevoie — reduse dar juste — la înveşmîntarea armonică a cîntecelor lente şi doinelor, le vom găsi mai uşor procedînd astfel : a) stabilind *scara* sau *scările* în care se desfăşoară cîntecul. Dar fiindcă acest gen de cîntece are o lungime mai mare — în cea mai mare parte cîntecele se desfăşoară în mai multe scări înrudite, pînă la terminarea cîntecului — socot că în cazul de faţă e mai bine pentru a nu produce confuzie în cifrare — ca pentru fiecare parte din linia melodică să stabilim scara atît timp cît fragmentul respectiv rămîne în ea. b) vom stabili apoi treptele caracteristice, care se impun ca atare (funcţiuni). c) vom chibzui care dintre trepte indică o armonie prin aşezarea, succesiunea lor şi care sînt străine (apogiaturi, note străine, trecătoare), dar se alătură armoniilor treptelor vecine. d) recitativele pe un rînd melodic le vom armoniza cu o singură armonie, cele de două rînduri consecutive — chiar pe acelaşi ton — cu două armonii.



Doina din exemplul de mai sus nu sfîrşeşte în măsura indicată de mine. Pînă la semnul V ea se mişcă în modul de *re* cu dese terminări pe dominanta melodică (nu şi cea armonică). Partea ce urmează după semn este în mod cert în modul de *la*, cu cadenţa atît melodică cît şi armonică pe dominantă.



Scara acestei doine este în *mi minor*, cu trecătoare atingeri a paralelei majore şi o singură dată cu o modulaţie în majorul subtonului.



Este o doină care se desfăşoară în scările paralele *Fa major şi re minor*.

În cadrul fenomenului general al artei, constituindu-se ca un domeniu artistic specific, creaţia folclorică îşi are legile proprii de desfăşurare şi promovare a valorilor sale.

APĂRUT SUB ÎNGRIJIREA LUI CONSTANTIN V. DRĂGOI.

COMPOZITORII DESPRE CREAŢIA LOR

AUREL STROE

Compoziţii şi clase de compoziţii muzicale

În anul 1963 mi-am imaginat o operă de artă complexă în care diferite arte ca arhitectura, artele plastice, muzica şi, împreună cu ele, tehnica modernă (electronică, mecanică) să-şi aducă o contribuţie specifică în cadrul unui ansamblu armonios.

Era vorba de o fîntînă plasată undeva la marginea oraşului şi care să curgă neîncetat, din primăvară pînă în toamnă, simbol al devenirii şi în acelaşi timp al permanenţei. Totul îl vedeam realizat sub forma unui continuum exprimat prin lumini colorate proectate pe apă, lumini care se transformă mereu definindu-se în fiecare moment pentru a-şi pierde mereu identitatea — o muzică evoluînd insesizabil şi o arhitectură care să crească organic din pămîntul parcului care ar fi înconjurat fîntîna (arta cinetică ar fi putut avea un cuvînt de spus). Ansamblul se constituie mereu altfel în funcţie de anotimp, de factori meteorologici şi de ora zilei.

Prin contemplarea fîntînii din unghiuri diferite, doream să se producă efecte analoage cu variaţiile ce puteau fi remarcate în momente diferite ale curgerii timpului. Fîntîna trebuia să fie rezultatul colaborării unor specialişti din domenii foarte diferite, de la arhitect şi sculptor, la electronist.

Arhitectura, realizările plastice, „partitura" luminilor şi muzica trebuiau să aibă o bază comună, o structură unică. Am pornit în definirea acestei structuri de la observaţii asupra unor aspecte foarte generale ale gîndirii muzicale (privită sub unghiul gîndirii compozitorului, al „creatorului" de muzică). Aspectele erau atît de generale încît depăşeau condiţiile muzicii, găsindu-şi aplicare şi în celelalte domenii. Trecînd într-un plan de gîndire atît de general, au devenit necesare mijloace noi de lucru pentru a putea stăpîni domeniul pe care începusem să mi-l făuresc. Logica simbolică şi unele capitole ale matematicii m-au ajutat efectiv. Am început să colaborez în acest scop cu unii matematicieni. Şi cu toate că nu mi-a fost dat să realizez Fîntîna, unele părţi din preocupări au rămas şi s-au dezvoltat. Cantitatea imensă de muzică (sute de ore) care trebuia realizată şi posibilităţile multiple care se deschideau în fiecare moment, dînd naştere unui arbore, m-au condus treptat la teoretizarea unei *clase de compoziţii muzicale*,

compozitorului fiindu-i dat să înfăptuiască nu *o compoziție muzicală* ci *o clasă de compoziții*, nu *o simfonie* ci însăși *„simfonia"*. Aci calculatorii electronici devin necesari. În primul rînd însă, se pune problema limbajului și strîns legat de el, a sistemului de semne pe care compozitorul trebuie să-l adopte pentru a defini o clasă de compoziție. Se știe că folosind notația (sistemul de semne) utilizată în muzica europeană tradițională, nu putem nota decît o singură piesă muzicală, unul din membrii clasei de compoziții. Notațiile așa zise libere din muzica actuală ar putea realiza pînă la un punct acest lucru, din păcate însă sînt încă foarte primitive și grosolane.

Am folosit o notație simbolică împrumutată din matematică în primul rînd pentru generalitatea ei, fapt care permite determinarea unei întregi clase de compoziții muzicale oricît de cuprinzătoare ar fi și în al doilea rînd pentru precizia ei, precizie necesară muzicii oricît de „aleatorie" s-ar vrea ea.

În cele ce urmează, prezentăm deocamdată doar niște considerații fundamentale : a) asupra materialului sonor utilizat în cadrul clasei de compoziții pe care o vom studia (Prolegomenele I) și b) asupra unui aspect fundamental aparținînd oricărei muzici (prin prolegomenele II). A doua parte a studiului (pe care o vom publica ulterior) va consta din expunerea clasei de compoziții pe care o studiem. Cea de-a treia parte va conține considerații asupra claselor de compoziții, asupra semnificației muzicale și ca un corolar, o meditație asupra frontierelor muzicii. Se va pune la tot pasul problema forței de creație omenești manifestate în muzică și rolul calculatorului electronic.

Prolegomene I

0.1. Fie mulțimea de frecvențe $F = \{\psi g^{\frac{h}{m}}\}$, unde g real, $g \geqslant 1$; h întreg, $h > 0$; m întreg, $m \geqslant 1$. Coeficientul ψ reprezintă frecvența pe care o luăm ca origine; g reprezintă o *unitate etalon* (constantă) care exprimă valoarea raportului dintre două frecvențe f_i, $f_j \in F$ între care compozitorul consideră că există o relație $f_i = f_j$ (mod. m). Cu ajutorul lui g putem genera o clasă de frecvențe, pornind de la o frecvență dată $f_e \in F$ astfel:

$$x = g^n \times f_0 \text{ cînd } n = 0,1,2, \ldots\ldots$$

valorile luate de x fiind elementele clasei de frecvențe; m indică numărul de frecvențe pe care compozitorul le inserează în fiecare unitate etalon, iar h, numărul de ordine al frecvențelor, ținînd seama de ordinea crescătoare (mulțimea F este total ordonată).

0.2. Din cele de mai sus rezultă că putem defini pe F, m clase de resturi pe care le notăm $h_0, h_1, h_2, \ldots, h_{m-1}$ și care formează mulțimea claselor de frecvențe F/m. Mulțimea F/m bucurîndu-se de proprietățile grupului aditiv, putem defini pentru orice hi, $hj \in H/m$, două alte elemente p, p^{-1} astfel încît să avem :

$$h_i + p = h_j$$

și

$$h_j + p^{-1} = h_i$$

ceea ce poate fi exprimat în limbaj muzical „între două sunete oarecare există deopotrivă un interval suitor și inversul său un interval coborîtor".

0.3. Să examinăm o aplicație a mulțimii F în F/m.

Formăm cu elementele lui F submulțimi disjunctive de cîte m elemente, fiecare din aceste submulțimi conținînd o singură dată fiecare element al sistemului de reprezentanți ai relației $f_i = f_j$ (mod.m).

Submulțimile vor fi

$$\mathfrak{D}_0 = \{f_0, f_1, \ldots\ldots\ldots fm - 1\}$$
$$\mathfrak{D}_1 = \{fm, fm + 1, \ldots\ldots f2m - 1\}$$
$$\vdots$$
$$\mathfrak{D}_{n-1} = \{f(n-1)m, \ldots\ldots fnm - 1\}$$

Dacă numim fiecare din aceste submulțimi *interval etalon* putem să numim mulțimea D care are ca elemente aceste submulțimi ale lui F, *mulțimea intervalelor etalon.*

Să considerăm partea din F pe care intenționăm să o utilizăm, — de pildă în muzica instrumentală partea cuprinsă între sunetul cel mai grav al instrumentelor grave pînă la sunetul cel mai înalt al instrumentelor acute sau, în muzica electronică, sunete situate la limita zonei de audibilitate. Numărul intervalelor etalon utilizate va fi $V = \frac{u}{m}$ în care u este numărul de elemente al părții lui F utilizabile. În acest caz $D = \{\mathfrak{D}_0, \mathfrak{D}_1, \mathfrak{D}_2, \ldots, \mathfrak{D}_{v-1}\}$.

Deoarece în studiul de față submulțimile $\mathfrak{D}_0, \mathfrak{D}_1, \mathfrak{D}_2 \ldots \mathfrak{D}_{v-1}$ vor fi luate întotdeauna ca elemente din D, vom nota cu literă mică d_i, în care $0 \leqslant i \leqslant V - 1$, pentru a specifica o pereche (d_i, h) din mulțimea produs $D \times F/m$.

0.4. Produsul $D \times F/m$ va avea ca elemente perechi ordonate de forma (d_i, h) prin care desemnăm fiecare frecvență (din partea utilizabilă) a lui F astfel: elementul $d_i \in D$ indică intervalul etalon în care trebuie localizată frecvența căutată, iar elementul $h \in F/m$ indică clasa mod. m. căreia îi aparține frecvența. Printr-o astfel de pereche frecvența este pe de o parte clasată ca „sunet muzical", pe de altă parte este determinată în mod unic în „scara frecvențelor". Putem executa adunări și în $D \times F/m$ cu condiția ca atunci cînd trecem de limitele părții lui F utilizabile să nu luăm în considerare rezultatele. Teoretic se poate imagina un sistem de numerație în bază m astfel încît coloana de ordinul unu indică clasa căreia îi aparține frecvența iar coloana (sau coloanele următoare) indică intervalul etalon în care trebuie plasată. Adunarea se execută în acest sistem de numerație după regula cunoscută. Practic atunci cînd $m \geqslant 10$ vom folosi două sau în cazuri extreme, care ar putea apărea în muzica electronică, trei cifre pentru indicarea clasei de resturi. Pentru adunarea a două frecvențe, practic putem lua exemplul dat de P. Barbaud în „La musique discipline scientifique" la pag. 104, exemplu dat pentru $m = 12$ (sistemul temperat clasic). Exemplul se poate generaliza.

Prolegomene II

1.1. Să luăm mulțimea tuturor părților din $D \times F/m$ care conțin cîte K elemente (diferite între ele). Între cele K elemente ale fiecărei părți există relații de tipul celor expuse la 0.2 și 0.4 Dacă — pentru a distribui pe parcursul unei compoziții cît mai omogen sunetele în cele m clase de resturi, vezi 0.2. — eliminăm printr-o restricție acele părți de K elemente din $D \times F/m$ care conțin relațiile

$$(d_i, h_j) + (d_{i+1}, h_j)^{-1} = m^{-1} \quad \text{unde} \quad 0 \leqslant i \leqslant v - 1$$

și

$$(d_i, h_j) + (d_{i-1}, h_j)^{-1} = m \qquad 1 \leqslant j \leqslant m \text{ [1]}$$

obținem o mulțime $S = \{s_1, s_2, s_3 \ldots, s_n\}$ ale cărei elemente vor fi deci părți de K elemente din $D \times F/m$.

Să considerăm pe S ca mulțimea stărilor pe care le poate lua în mod succesiv un sistem, să-l numim POLY [2]) (schimbările de stare sînt incompatibile două cîte două luate simultan). Deoarece momentele de schimbare a stărilor sistemului constituie o mulțime inclusă în mulțimea total ordonată (prin definiție) a momentelor din care se compune piesa, rezultă că și momentele de schimbare a stărilor vor constitui o mulțime total ordonată.

---

[1]) În cazul în care luăm $g = 2$ (vezi 0.1) aceste relații se numesc în termeni muzicali: octava superioară și respectiv inferioară.

[2]) La sfîrșitul descrierii clasei de compoziții de care ne ocupăm vom schița un algoritm pentru determinarea numărului de stări diferite pe care îl poate lua sistemul POLY.

Să atribuim fiecărui moment al piesei cîte o coordonată şi să notăm mulţimea coordonatelor corespunzătoare momentelor la care au loc schimbări de stare ale sistemului POLY cu Θ. Pe scurt le vom numi coordonatele schimbărilor de stare. Fie o listă formată din elemente aparţinînd mulţimii S. Lista poate fi redundantă în sensul că fiecare element $s \in S$ poate să figureze de j ori, $j > 0$. Facem ca fiecare termen din listă să corespundă cîte unei coordonate $\vartheta \in \Theta$. Să considerăm mulţimea $\mathcal{S}$ care are ca elemente perechi de forma (ϑ, s) corespunzătoare fiecărui termen al listei. Vom avea

$$\mathcal{S} \subset \Theta \times S$$

o relaţie definită peste tot. Proiecţia din $\mathcal{S}$ pe Θ fiind egală cu Θ şi tăietura lui $\mathcal{S}$ prin $x = \vartheta$ cuprinzînd întotdeauna un singur element $s \in S$, putem scrie: card $\mathcal{S}$ = card Θ şi putem considera mulţimea $\mathcal{S}$ ca mulţime ordonată cu relaţia de ordine din Θ. Dacă definim o funcţie $s = f(\vartheta)$ asociată relaţiei $\mathcal{S} \subset \Theta \times S$ putem considera aplicaţia $\Gamma_s(\Theta)$ ca fiind o compoziţie aparţinînd clasei de compoziţii muzicale pe care o studiem.

Observaţia 1: Ordonarea lui $\mathcal{S}$ după Θ nu implică prin ea însăşi o ordonare a elementelor listei de mai sus după alt criteriu decît cel al succesiunii în timp. Caracterul redundant al listei nu este afectat de ordonarea cronologică (după Θ) a elementelor care o compun.

Observaţia 2: Condiţia ca o compoziţie muzicală să fie o aplicaţie $\Gamma_s(\Theta)$ este necesară şi suficientă pentru realizarea desfăşurării în timp a compoziţiei. Dat fiind faptul că în relaţia $\mathcal{S} \subset \Theta \times S$, tăietura lui $\mathcal{S}$ prin $x = \vartheta$ cuprinde întotdeauna un singur element, fiecare compoziţie muzicală reprezintă un caz unic corespunzător listei în care ordinea de apariţie a elementelor s ale mulţimii S este univoc determinată prin definirea funcţiei $s = f(\vartheta)$. Definirea acestei funcţii este necesară pentru realizarea oricărei compoziţii muzicale. Deasemenea este necesară precizarea coordonatei ϑ pentru fiecare schimbare de stare a sistemului, Θ fiind mulţimea de definiţie a funcţiei noastre. Variind numai coordonatele momentelor de schimb ale stărilor sistemului, compozitorul va obţine imagini s diferite, ceea ce implică compoziţii diferite între ele, funcţia $s = f(\vartheta)$ rămînînd la fel definită şi constituind caracteristica structurală a mulţimii de compoziţii astfel rezultate. Să numim o astfel de mulţime de compoziţii *o specie*.

1.2. Numim *contur melodic* o listă de elemente aparţinînd mulţimii produs D × F/m atunci cînd putem afirma despre orice pereche de elemente [3]) (a, b) fie că a precede pe b, fie că b precede pe a, dar niciodată nu putem avea simultan pe a şi pe b. Considerăm deci un contur melodic ca o succesiune de substituiri ale unui element din D × F/m cu un element din aceeaşi mulţime la momente ale căror coordonate sînt o submulţime din mulţimea coordonatelor corespunzătoare momentelor piesei muzicale. În consecinţă putem atribui fiecărui moment în care are loc o substituire cîte o coordonată care să-l reprezinte pe axa momentelor.

Să notăm cu $L = \{l_1, l_2, \ldots\ldots l_k\}$ mulţimea listelor de contururi melodice pe care le folosim într-o compoziţie şi cu $\Theta' = \{\vartheta'_0, \vartheta'_1, \vartheta'_2, \ldots \vartheta'_n\}$ mulţimea coordonatelor momentelor de substituţie de pe toate cele K liste. Putem indica momentul la care are loc o substituţie, prin coordonata momentului şi prin lista pe care are loc substituţia din acel moment. Putem nota orice moment de substituire aparţinînd uneia din cele K liste melodice printr-o pereche ordonată (ϑ', l). Mulţimea tuturor momentelor la care au loc substituiri pe cele K liste melodice va fi: $T' \subseteq \Theta' \times L$, unde proecţia lui T' pe Θ' este egală cu Θ' iar tăietura lui T' prin $x = \vartheta'$ este formată din părţi care conţin de la 1 la K elemente $l \in L$. Ordonînd mulţimea T' cu relaţia de ordine Θ (care este o mulţime total ordonată), vom obţine o ordonare parţială a lui T'. Ordonarea lui T' cu relaţia de ordine din Θ' nu poate fi totală decît atunci cînd tăietura lui T' prin $x = \vartheta'$ conţine întotdeauna *un singur element* $l \in L$.

---

[3]) Amintim, pentru a nu se confunda, că la rîndul lor şi aceste elemente din D × F/m sînt tot nişte perechi însă de forma (d, h).

Observația: Acest ultim caz reprezintă ceea ce înțeleg muzicienii prin „ritm complementar". Din punct de vedere muzical avem cazul contrar ritmului complementar atunci cînd tăietura lui T prin $x = \vartheta'$ conține întotdeauna toate cele K elemente l. Muzicienii numesc această situație „contrapunct notă contra notă la k voci".

Pentru indicarea unei substituiri vor fi necesare *două perechi ordonate* (d, h) și (ϑ', l) aparținînd mulțimilor produs $D \times F/m$ și respectiv $\Theta' \times L$. Să considerăm pe Γ' o submulțime din $D \times F/m$ care conține toate perechile $(d, h) \in D \times F/m$ utilizate cel puțin odată în cel puțin una din cele K liste $l \in L$, liste aparținînd unei compoziții muzicale. Dacă notăm cu M' mulțimea substituțiilor din toate cele K liste avem:

$$M' \subset \Gamma' \times T'$$

unde prin definiție proecția lui M' pe Γ' este egală cu Γ'.

1.3. Așa cum am arătat la 1.1. o stare s a sistemului POLY fiind o parte de K elemente din $D \times F/m$ este alcătuită din perechi de forma (d, h). Să considerăm succesiunea de stări s ale sistemului ca rezultatul întîlnirii elementelor (d, h) care se află pe cele K liste melodice, $l \in L$. Mai precis spus, vom caracteriza fiecare element care aparține unei stări a sistemului prin perechea (d, h) și printr-o pereche (ϑ, l) care aparține mulțimii $T \subseteq \Theta \times L$. Mulțimea T este mulțimea momentelor la care are loc o substituire pe una din cele k liste melodice, substituire *care determină o schimbare de stare a sistemului POLY*. Observăm că atît mulțimea T cît și mulțimea T' sînt mulțimi care conțin aceleași elemente: momente la care au loc substituiri pe listele melodice, $l \in L$. Rezultă că $T \subseteq T'$. Să reținem cazul $T = T'$, ceea ce implică: a) $\Theta = \Theta'$ și b) proecția lui T pe Θ' este egală cu Θ. Reprezentarea identică a lui T' în T constituie o reprezentare *automorfă identică* în T, $(T = T')$ care exprimă condiția necesară și suficientă pentru existența oricărei *polifonii ritmice*.

Să definim o mulțime M ale cărei elemente sînt substituiri pe o listă melodică $l \in L$ care au loc la un moment $\vartheta \in \Theta$ și care determină o schimbare de stare în sistemul POLY. Vom nota elementele lui M prin perechi de forma $[(d, h), (\vartheta, l)]$. Trebuie să subliniem că (d, h) reprezintă elementul din $D \times F/m$ care substituie la momentul ϑ, pe o listă l un alt element din aceeași mulțime pe care nu-l includem în notația noastră.

Dacă notăm cu Γ o submulțime din $D \times F/m$ care conține toate perechile (d, h) utilizate cel puțin odată în cel puțin una din stările s care apar în cadrul unei compoziții, vom avea:

$M \subset \Gamma \times T$ unde proecția lui M, pe Γ este egală cu Γ.

Luînd $M = M'$ ceea ce implică $\Gamma = \Gamma'$ și $T = T'$ putem defini polifonia [4]) ca o reprezentare automorfă identică în M, $(M = M)$, reprezentare implicată de reprezentarea automorfă identică în Γ, $(\Gamma = \Gamma')$ și de existența polifoniei ritmice (reprezentarea automorfă identică în T, $(T = T')$.

Observație. Această definire a polifoniei exprimă faptul că muzicienii consideră orice element $(d, h) \in D \times F/m$ utilizat într-o piesă ca fiind pe de o parte un element al unei stări a sistemului POLY, $s \in S$, pe de altă parte ca element al unei liste melodice $l \in L$.

1.4. Să notăm cu Θ_i o parte din Θ caracterizată prin faptul că tăietura lui T prin orice $x = \vartheta_i$ pentru $\vartheta_i \in \Theta_i$, conține întotdeauna un singur element $l_i \in L$, $1 \leqslant i \leqslant K$. Deci Θ_i reprezintă mulțimea coordonatelor corespunzătoare tuturor momentelor la care au loc substituiri pe o

---

[4]) În acest capitol considerăm noțiunea de polifonie în accepția sa cea mai generală cuprinzînd deopotrivă stilurile armonic, contrapunctic, monodie acompaniată, punctualist, heterofonic, etc.

listă $l_i \Theta L$. Ştiind că proecţia lui T pe Θ este egală cu Θ, putem scrie : $\bigcup_{i=1}^{K} \Theta_i = \Theta$.

Definiţie : Numim durata unui element (d, h) din $D \times F/m$ — pe scurt durata —, diferenţa $g > 0$ între oricare două proecţii succesive ale lui T pe Θ_i. Diferenţa $z = \vartheta_{i,n-\xi} - \vartheta_{i,n}$ atunci cînd $\vartheta_{i,n}$ şi $\vartheta_{i,n+\xi} \in \Theta_i$ şi indică numărul de momente pe care le subîntinde un element din $D \times F/m$ aflat pe o listă $l_i \in L$ fiind delimitat de coordonatele $\vartheta_{i,n}$ şi $\vartheta_{i,n+\xi}$. Coordonata $\vartheta_{i,n}$ reprezintă momentul în care elementul din $D \times F/m$ îl substituie pe predecesorul său (aflat pe aceeaşi listă) iar $\vartheta_{i,n+\xi}$ reprezintă momentul în care acelaşi element este substituit de succesorul său (deasemenea aflat pe aceeaşi listă). *Considerăm că cele două coordonate* $\vartheta_{i,n}$ *şi* $\vartheta_{i,n+\xi}$ *reprezintă două proecţii succesive ale lui T pe* Θ_i *atunci cînd nu există o a treia proecţie* $\vartheta_{i,n+\nu}$ *astfel încît să avem* $z' = \vartheta_{i,n+\nu} - \vartheta_{j,n} < z = \vartheta_{i,n+\xi} - \vartheta_{i,n}$, unde $\nu < \xi$.

Dacă avem pe o listă l_i : card. $\Theta_i = p$, coordonatele $\vartheta_i \in \Theta_i$ vor delimita $p - 1$ durate $z > 0$. Aceste durate — comparate între ele — pot fi mai mari, mai mici sau egale după numărul mai mare, mai mic sau egal de *momente ale piesei* exprimat de diferenţa z.

Remarcă : dacă considerăm pe $\vartheta_{i,n}$ şi $\vartheta_{i,n+\xi}$ ca elemente ale proecţiei lui T pe Θ, în $T \subset \Theta \times L$ pot apărea şi alte proecţii ale lui T pe Θ intermediare, să luăm $\vartheta_{j,n+\nu}$ astfel încît : $z' = \vartheta_{j,n+\xi} - \vartheta_{i,n} < z = \vartheta_{i,n+\xi} - \vartheta_{i,n}$. Putem deci afirma că pe întinderea unei durate z aflată pe o listă l_i, corespunzător momentelor pe care aceasta le subîntinde (de la momentul $\vartheta_{i,n}$ pînă la $\vartheta_{i,n+\xi}$), pot apărea substituiri, de pildă la momentul $\vartheta_{j,n+\nu}$ pe alte liste melodice ($l_j \in L$), $j \neq i$, care determină schimbări în sistemul POLY.

În cazul ritmului complementar, atunci cînd tăietura lui T prin $x = \vartheta$ conţine întotdeauna un singur element $l \in L$, proecţiile lui T pe orice Θ_i, vor fi diferite de proecţiile lui T pe orice Θ_j, cînd $1 \leqslant i, j \leqslant k$, $i \neq j$. Rezultă că în cazul ritmului complementar, trecerea de la o stare la cea următoare a sistemului POLY se realizează printr-o singură substituţie pe o singură listă melodică.

Atunci cînd avem $z' = z$, substituţiile de pe listele l_i, $l_j \in L$ corespunzătoare lui $\vartheta_{i,n+\xi}$ şi $\vartheta_{j,n+\nu}$ vor fi *simultane*.

Observaţie : În mod curent într-o piesă muzicală ritmul complementar apare în diferite combinaţii cu substituirile simultane care apar pe două sau mai multe, pînă la K, liste. Într-adevăr, tăietura lui T prin $x = \vartheta$ este formată din părţi care conţin de la 1 la K elemente $l \in L$, fapt care rezultă din condiţia necesară şi suficientă a polifoniei ritmice, cf. 1.3.

După numărul mai mic, sau mai mare de momente pe care-l subîntind duratele, putem să le comparăm între ele şi să le ordonăm după criteriul „mai mic" — subîntinde mai puţine momente decît ... — sau „mai mare" — subîntinde mai multe momente decît ... Obţinem astfel o mulţime total ordonată Z a duratelor care va avea o durată minimă, z min. şi o durată maximă, z max.

În elaborarea unei piese muzicale devine deseori necesară efectuarea unei partiţii în mulţimea Z pentru a obţine n submulţimi disjuncte două cîte două, submulţimi pe care le vom numi *zone de durate* $\mathfrak{Z}_1, \mathfrak{Z}_2, \ldots \mathfrak{Z}_n$. Partiţia va fi astfel realizată încît :

$$\forall z_i^1 \in \mathfrak{Z}_1 < \forall z_i^2 \in \mathfrak{Z}_2 < \ldots\ldots < \forall z_i^n \in \mathfrak{Z}_n .$$

Rezultă că putem ordona şi mulţimea zonelor de durată după criteriul „conţine durate mai mari sau mai mici decît ..." astfel încît să putem afirma că $\mathfrak{Z}_l$ conţine durate mai mici decît $\mathfrak{Z}_{l+1}$, cînd $1 \leqslant l \leqslant n$. Deasemenea putem afirma că $\mathfrak{Z}_1$ conţine duratele cele mai mici (inclusiv z min) iar că $\mathfrak{Z}_n$ conţine duratele cele mai mari (inclusiv z max). De la caz la caz vom decide asupra numărului de durate pe care-l conţine fiecare zonă.

(Va urma)

Scurte însemnări despre opera expresionistă vieneză

de DORU POPOVICI

Dintr-un anumit unghi de vedere, arta expresionistă reprezintă un *summum* magic, cu un adevăr înfricoșător. Creatorii au impresia că totul se prăbușește în întîmpinarea sfîrșitului, încît aproape toate concepțiile lor despre lume și viață se vor situa într-o constelație sumbră, a unei iremediabile disperări, de un pesimism dus pînă la paroxism. Născută în perioada primului război mondial — un eșec funest, lamentabil, o cale greșită sfîrșind în neant, ca o apocaliptică călătorie printre flăcări și tunete — era firesc ca aceasta să redea prin mijloace — ce-i drept, foarte plastice — un climat general de un patos cețos. Nu o dată geniile devin destructive, nihiliste, dinamitînd întreaga artă a unei lumi crepusculare. Și totuși, în acest context de o tristețe metafizică, s-au ridicat și voci conștiente de spiritul de criză al unei culturi, care au știut să fie înțelepte, să neutralizeze acidul scepticismului, în licoarea binefăcătoare a unei arte, chiar dacă nu optimistă, deosebit de expresivă, în care creatorul să lupte pînă la capătul puterilor sale pentru a apăra umanitatea și nu să se îndrepte împotriva ei.

Încă din ultimii ani ai vieții lui Gustav Mahler, puternicul tragism propriu muzicii sale se înfățișa în unele creații contemporane mult amplificat, pînă la transformarea lui într-o stihie atotstăpînitoare și atotdistrugătoare. Toate aceste noi lucrări artistice se încadrează în curentul expresionist.

Sub acest raport se pune accentul nu pe sesizarea imaginilor din lumea înconjurătoare ci pe imaginea interioară, pe trăirea necondiționată, „absolută". Procesul de creație ne apare desfășurîndu-se „dinăuntru în afară" ; se tinde astfel spre un pronunțat subiectivism, spre exacerbarea eului dus uneori pînă la paroxism. Realitatea în concepția expresionistă e disociată : omul și lumea înconjurătoare, considerată indiferentă sau chiar ostilă lui. Acest expresionism fiind axat pe intenția „psihologică", preferă eroii zbuciumați, disperat romantici sau chiar conștiințele obscure, nereflexive, reduse la activitatea subconștientului. Artistul mizează pe tensiunea lăuntrică și adesea ne înfățișează cu lux de amănunte elementul monstruos și grotesc, cultivă culori deosebit de aprinse, mergînd pînă la stridențe și antiteze brutale. Primejdia abstractizării este evidentă, traducîndu-se uneori prin dizolvarea limbajului.

Arnold Schönberg este prototipul caracteristic al acestei noi orientări în arta sonoră, împreună cu cei doi elevi ai săi, Alban Berg și Anton Webern ; acest triumvirat alcătuiește școala vieneză și va avea o mare influență asupra dezvoltării întregii muzici din veacul nostru.

O creație expresionistă prin excelență poate fi considerată opera lui Arnold Schönberg intitulată „Așteptarea". Această laconică monodramă într-un act redă neliniștea sufletească a unei femei îndrăgostite, ce-și așteaptă iubitul. Aleargă într-o pădure, unde are vedenii halucinante, de coșmar, ce imprimă stării de anxietate anvergura groazei, în alte cuvinte un caracter patologic. În cele din urmă eroina își întîlnește iubitul mort, opera terminîndu-se într-o cumplită ambianță a „morbului morții".

În începutul operei, influențele melodiei infinite, violent cromatizate, și ale unui erotism de un patos tulbure, specifice operei „Tristan și Isolda" de Richard Wagner, sînt foarte pronunțate. Pe parcurs coloritul sumbru se accentuează, devenind predominant în discursul muzical al sopranei soliste. Autorul înlătură total funcțiile tonale clasice și recurge la tehnica compoziției atonale. Acordurile devin un fel de conglomerate sonore, în cadrul cărora *nici un sunet* nu se mai dublează, înlăturînd orice posibilitate de a se contura relațiile funcționale de tip clasic. Dispare diferența dialectică dintre consonanță și disonanță și din această cauză limbajul devine monocrom, apropiindu-se de o stare psihică ce se confundă cu anxietatea. O dată cu înlăturarea funcțiunilor se evită treptat și hegemonia acordurilor de trei tonuri — acele tipice „Dreiklang" — ca și dualismul „cromatism — diatonism", fără a dispare însă un anume „clar-obscur rembrandtian" — obținut prin alte procedee, în ciuda climatului dens al armoniei ultracromatizate. Polifonia este suprasaturată, cînd liber concepută, cînd imitativă, îngreuiată în desfășurarea ei de o ritmică clasicizantă — *aspect negativ în toată creația lui Arnold Schönberg* — cu momente de repriză, elemente tehnice mult contestate de Pierre Boulez în a sa carte „Penser la musique aujourd'hui". Orchestrația e însă remarcabilă și denotă o măiestrie uimi-

toare ! Dacă Igor Stravinsky prefera sonoritățile nazale ale oboaielor și fagoților, Arnold Schönberg excelează prin valorificarea sonorităților senzuale ale cornilor și clarinetelor. Dacă Igor Strawinsky și Bela Bartok pledau și pentru coardele tratate ca „percuție", Arnold Schönberg rămîne fidel unei cantabilități, dar nu olimpiane ca și la George Enescu, ci contorsionate, datorită liniei sinuoase a desenului melodic. Desigur că toate acestea se realizează instinctiv, fără o prealabilă organizare pe baza unui sistem bine definit.

În acest orizont lipsit de marile perspective materialiste, sensul luminos dispare, încît nici sunetul muzical cel mai expresiv nu poate să-l surprindă și să-l exprime. Și poate de aceea tragedia omului ne apare în arta sa și o tragedie a condiției umane. Evoluția sa este sub aspectul viziunii din ce în ce mai întunecate, o involuție. Dar arta lucidă găsește chiar în aceste cețoase suprafețe dominate de spiritul incertitudinii și pesimismului mijloacele cele mai adecvate pentru a se înnoi. Căutările de forme noi se fac însă cu eforturi dureroase și continue. Și în acest sens cuvintele contemporanului Beckett — „vorbesc serios... aș vrea să știu dacă am făcut totul înainte de a mă recunoaște învins și a abandona" — vin să caracterizeze arta și năzuințele proprii nu numai marelui scriitor irlandez ci și zbuciumul chinuit al marelui vienez al zilelor noastre.

Ca și în cazul lui Beckett, tragedia acestui genial muzician este că îi lipsesc adevăratele aripi și o clară vedere panoramică. Totuși el dorește să zboare cît mai sus, însă fără ele. Și este oare numai tragedia lor sau și a multor alți artiști ai veacului în care trăim ?

O lucrare de ample proporții, reprezentativă pentru stilul de maturitate al lui Arnold Schönberg este opera „Moise și Aaron". În prim plan se reliefează figura legendarului Moise, care vrea să înalțe poporul pe culmi spirituale, înfruntînd pe fratele său Aaron. Se accentuează lupta între cele două ideologii : aceea a lui Moise, ce pledează pentru o divinitate spiritualizată, imaterială și cealaltă a lui Aaron, care dimpotrivă, înclină spre idoli, în alte cuvinte spre o ideologie păgînă. Toată această luptă acerbă între vechi și nou este specifică în opera lui Arnold Schönberg și în ciuda unor evidente aspecte mistice, puternica încordare dramatică dualistă se evidențiază cu precădere. În începutul operei se relevă anunțarea lui Moise și încercarea acestuia de a refuza misiunea, sub motivul incapacității de a vorbi poporului. Vocea divină care l-a vestit îl încurajează ; îl va ajuta Aaron. În scena a 2-a a actului Moise îl întîlnește pe Aaron în pustiu ; aici are loc prima divergență în ceea ce privește misiunea lor. În scena a 3-a ambii aduc poporului mesajul, ca dezvăluirea propriu-zisă a acestuia să aibe loc în scena a 4-a. Aceasta se încheie în apoteoză prin corul de bucurie al poporului care la început crede în victoria lui Aaron. Un inspirat interludiu îl prezintă pe Moise pe muntele „Revelației" ; poporul se întreabă : „unde este Moise și unde este Dumnezeu" ? În actul II, scena I, Aaron și cei 70 de bătrîni se află pe același munte al „Revelației" ; neliniște în legătură cu faptul că Moise stă acolo de 4 zile, fără a da semne de viață. În scena următoare a aceluiași act, poporul are impresia că Moise a fost ucis de zeul său. Aaron determină poporul să revină la credința în idoli. În acest sens scena a III-a prezintă „Vițelul de aur", altarul respectiv și orgia revenirii la idolatrie. Un tînăr ce încearcă a opri desfășurarea trepidantă a evenimentelor este ucis ; sînt sacrificate 4 fecioare și asistăm la înfrîngerea temporară a ideilor lui Moise. Scenele 4 și 5, reprezintă printr-o nouă confruntare antagonică a celor 2 frați, secțiunile cele mai dramatice ale întregei opere. Abia în actul al 3-lea, totul se clarifică și Moise își impune punctul său de vedere — victoria idealului și a superiorității spiritului uman.

Sub acest aspect tehnic, Arnold Schönberg își concepe discursul muzical după o fructuoasă reflecție pe marginea sistemului serial. Compozitorul a enunțat astfel pentru prima dată în istoria muzicii „o soluție teoretică în care a considerat sunetele ca egale și avînd fiecare o valoare de expresie proprie, nesupusă unui centru și unor funcțiuni tonale". Dar tocmai pentru că soluția sa avea aspecte arbitrare, de ordin pur teoretic, s-a grăbit s-o aplice în practică, lăsînd pe seama altora formularea școlastică.

Este atrăgător să urmărim un asemenea tip de melos, nelipsit de intervale ce conțin septime majore și nona minoră și pe deasupra solicită și o exagerată bogăție de nuanțe. Nu mai puțin interesant este și tipul de *„cîntec vorbit"*, ce oscilează între cantabil și declamație, între intonație precisă și aproximativă, între real și fantastic — pe plan estetic — datorită conturării unei stări stranii.

Și în această operă autorul se conturează ca un excelent polifonist — *armonia este o derivantă a polifoniei* — nemaiținînd seamă însă de nici un principiu tonal baroc sau renascentist. Iar de la Richard Wagner preia nu numai romantismul disperat tristanesc ci și simfonismul acestuia, conceput pe baze de suprapuneri viguroase de linii contrapunctice. În toată opera se observă o fantezie debordantă, o variațiune permanentă și o tensiune virilă a expresiei. Și sub acest raport se cristalizează definitiv triumviratul de aur al muzicii cromatice universale alcătuit din Gesualdo da Venosa, Richard Wagner și Arnold Schönberg.

Cu toate aspectele ei discutabile, opera lui Arnold Schönberg a pus pe ordinea de zi a

muzicii contemporane o problemă de a cărei actualitate numai spiritele lipsite de luciditate se mai pot îndoi. Este vorba de necesitatea depăşirii conceptului tradiţional în tonalitate prin integrarea în muzică a unor noi dimensiuni sonore. Impulsul pe care l-a oferit muzicii problematica şcolii vieneze a îndreptat această artă pe drumuri ce nu coincid întotdeauna cu cerinţele marelui public. Dar cuceririle realizate graţie acestui impuls nu pot să nu fie luate în considerare. Într-un răstimp de numai cîteva decenii, muzica s-a îmbogăţit cu o vastă gamă de noi modalităţi expresive şi s-a dovedit aptă de o regenerare a însăşi existenţei sale.

Si Alban Berg este un creator care se înscrie ca şi Arnold Schönberg, profesorul său, în curentul muzical expresionist. Acel curent ce continuă într-un anume fel unele trăsături specifice ale artei lui Richard Wagner şi în această privinţă ne referim direct la opera „Tristan şi Isolda". Armonia şi polifonia foarte densă, ce relevă în chip pregnant melosul ultra cromatizat, îşi pierd funcţiile tonale, trecînd în sfera atonalismului, sistem fie organizat sever în „serialism" — denumit într-un termen mai popular „sistemul celor 12 sunete" — fie conceput mai liber. Şi în acest ultim sens, nu o dată mai apropiat de o artă în care fantezia creatoare se desfăşoară liber, însă nu anarhic, oscilînd dualist, ca un „Ianus Bifrons", cînd spre lumea tonală, cu puternice rădăcini în muzica trecutului, cînd spre lumea atonală, dezvăluindu-ne profetic un discurs muzical nou şi vizionar. Dar cu aceste noi mijloace de expresie semnificaţiile optimiste ale vieţii apar mai slab conturate, ca o culoare cenuşie în mijlocul unor culori întunecate. În climatul unei adversităţi quasi-generale, Alban Berg, ca şi colegul său de generaţie Anton von Webern şi covîrşitoarea personalitate componistică a timpului lor, Arnold Schönberg pătrunşi de un pronunţat dispreţ antifilistin, au desfăşurat o vastă şi multilaterală activitate de propagare şi apărare a „noului" în muzică, aşa cum îl concepeau ei.

Alban Berg s-a afirmat mai ales ca un remarcabil compozitor de operă, posesorul unui temperament artistic profund, atît de un accentuat fior dramatic, cît şi de un lirism intens, ce ne duce cu gîndurile la poeziile lui Rilke şi Trakl. În opera sa „Lulu", pe lîngă un sentiment de teamă, de anxietate dus uneori pînă la sumbra angoasă, autorul izbuteşte să se ridice la înţelegerea şi apoi chiar la stigmatizarea viciilor societăţii burgheze. „Lulu" reprezintă indiscutabil o virulentă critică a unei lumi alexandrine, care împinge în cele din urmă omul, chiar cu potenţele sufleteşti cele mai luminoase, spre povîrnişul fatal al mizeriei şi demenţei. Rolul principal, „Lulu", are afinităţi cu rolul Violetei din „Traviata" de Verdi sau cu rolul lui „Manon", din „Manon Lescaut" de Puccini, cu deosebirea că în general climatul este mult mai tragic, legat în foarte mare măsură de criza spirituală a intelectualităţii burgheze. Alban Berg a crezut în eternele valori morale, pe care agresivitatea imperialistă le-a călcat în picioare. Nu o dată în muzica lui întîlnim confesiunea unui suflet plin de duioşie şi generozitate, doritor în mod sincer de lumină, puritate şi frumuseţe, chiar dacă acestea îi sînt constant refuzate.

Opera „Lulu" are la bază două nuvele de Frank Wedeking — „Spiritul pămîntului" şi „Cutia Pandorei" ; în această postură sumbră, „Lulu" parcurge gama pasiunilor, prăbuşindu-se în boală şi prostituţie. Concepută în trei acte şi un prolog, construcţia muzicală a operei prezintă forme de canon, teme cu variaţiuni şi passacaglia, tratate cu o mare măiestrie şi o bogată imaginaţie timbrală. Dincolo de şirul numeroaselor tentaţii de a ceda, de a se recunoaşte un învins, de a gusta din plin amarul destrămării, Alban Berg în numele bunătăţii şi al dragostei, conturează totuşi un „catharsis" foarte expresiv, dorind sincer ca moartea şi sensurile ei dizolvante să nu-şi instaureze domnia asupra cugetului său şi al auditorului.

Cea mai reprezentativă creaţie a lui Alban Berg rămîne opera „Wozzeck", ce are la bază o impresionantă lucrare a lui Georg Büchner, autor de o esenţă romantică, mort la frageda vîrstă de 24 de ani. „Wozzeck" ilustrează drama vieţii unui soldat, care trăieşte în mare sărăcie împreună cu o femeie Maria şi copilul lor. Bietul om este complet îndobitocit de educaţia militaristă prusacă, deşi fondul sufletesc îi este bun fiind un om cinstit. Pentru a-şi atenua lipsurile materiale, el se oferă drept studiu de ordin psihologic unui medic, prieten cu căpitanul său. Acest medic, inuman, încearcă să-i transmită o idee fixă, care ar face mai interesant obiectul cercetărilor sale. Între timp Maria cedează insistenţelor unui tambur major, fapt ce grăbeşte deznodămîntul funebru al operei. Ajuns în culmea disperării, Wozzeck o ucide pe Maria, ca apoi să se sinucidă, aruncîndu-se în lac, lăsînd orfan pe unicul lor copil.

Melosul lui Alban Berg este mult mai inspirat şi chiar mai variat în raport cu cel al profesorului său, Arnold Schönberg. Cu toate acestea, vom întîlni adesea un melos ce-l apropie de Arnold Schönberg, încadrat sever în sistemul serial, cu un desen melodic de un ambitus amplu, străbătut şi uneori dominat de salturi mari de intervale, în care acel „diabolus in musica" sau quarta mărită, septimele, nonele şi octavele „impure", joacă un rol hotărîtor. Dar totul se leagă subtil de un climat mai cantabil şi de cele mai multe ori de un lirism, ce atenuează coloritul trist. Un melos conceput ceva mai tradiţional, pe linia unei cantabilităţi nobile şi reţinute, ca şi în liedurile de Hugo Wolf şi poe-

mele dedicate de Richard Wagner Matildei Wesendonck, este încredințat Mariei, cu maximă eficiență sonoră. Unui asemenea tip de melodie nu-i sînt străine, nostalgia maladivă, „filozofiile triste" și într-o oarecare măsură „tonul lung de viori" al unei romanțe sfîșietoare, totul redat într-o ambianță armonică delicat străbătută de cromatism, sub toate raporturile limbajului. Ciudat ! Nici cîntecul popular austriac nu-i lipsește tematicei bergiene... Valsul și tipice „ländler" sînt mult transfigurate, imprimînd o varietate climatului muzical expresionist. Chiar și ritmul și motivele pregnante de „cîntec de masă" pot fi ușor remarcate, fie în cîntarea corală, fie în cîntarea solistică ; însă admirabil integrate în stilul general al operei, foarte original și în mod categoric depărtat de epigonism sau de eclectismul supărător. „Cîntecul vorbit" imprimă un puternic dramatism felului bergian de a concepe teatrul liric ; el este folosit însă cu o mai mare economie de mijloace decît în cazul lui Arnold Schönberg, încît muzica nu suferă de acel „nociv ilustrativism sonor", aproape cinematografic și își păstrează astfel puritatea de artă independentă !

Alban Berg simte nostalgia „acordurilor frumoase", încît chiar și atunci cînd înlătură funcțiunile tonale și obișnuitele dublaje de fundamentale se creează adesea „disonanțe liniștite", de o fină muzicalitate. Și în acest fel marele compozitor transformă — spre deosebire de Arnold Schönberg, abstract în totalitatea artei sale — discursul muzical într-o ambianță sonoră de un ton confesional, nelipsit de acel vrăjit inefabil, fie el chiar și un „conduct al metaficiului"... Iar miasmele ori efluviile aromate din arta bergiană devin în mod straniu un fel de inițieri în „misterul dezagregării și germinației materiei cosmice".

Dar ar fi o exagerare dacă am reduce armonia lui Alban Berg la sonorități delicte, sensuale și plăcute... Căci și înlănțuirile ultra dramatice, viguroase, ca și mîna muncită a unui țăran aplecat spre fecunditatea pămîntului, penetrează strident în această operă de un accentuat psihologism. Și nu întîmplător, acest amestec de un specific foarte aparte, de firav și forță, a determinat pe unii muzicologi să numească opera „Wozzeck" :

„— Un Boris Godunov al secolului al 20-lea"!

Alban Berg își construiește diferitele scene după tiparele clasice ale formei muzicale, fără să dăuneze cu nimic mersului firesc al acțiunii. Chiar și un muzician foarte erudit este prins de fluența și perfecta continuitate a discursului muzical, încît cu greu poate detecta schema unor forme de sonată, fugă, passacaglia, invențiune și multe alte aspecte arhitecturale tradiționale. În concluzie, toate acestea se remarcă doar la analiza în retortă și tocmai în aceasta constă măiestria și geniul lui Alban Berg, ce-l diferențiază de talentul minor al atîtor epigoni ce i-au urmat !

Asemenea lui Schönberg și Webern, Alban Berg părăsește culoarea vie a impresionismului francez și gîndirea armonică a neoromantismului german și se îndreaptă exclusiv spre un stil polifonic. Dar nu a neglijat polifonia primitivă, valorificată prin ingenioase eterofonii, iar în această privință prezintă afinități cu George Enescu, care rămîne însă inegalabil în acest domeniu. Explicația este simplă : Berg fabrică iscusit eterofonia în „laboratorul său", George Enescu o preia direct din extaticul și milenarul folclor românesc, obținînd o autenticitate și o mai mare forță emoțională. „Nou" la Berg este și felul cum se dramatizează *unisonul* și sub acest raport există în „Wozzeck" un exemplu celebru, care rămîne unic în toată istoria muzicii universale și neegalat încă pînă azi, pe cît de simplu și firesc, pe atît de bogat și chiar rafinat în semnificații. Este momentul prevestitor al destinului crud, în același timp drama tipică a demnității omenești !

În domeniul ritmului Berg este autentic inovator și aici el a trecut cu succes marele examen pentru obținerea unei perfecte corelații între toți parametrii limbajului muzical. Este tocmai domeniul unde Arnold Schönberg a eșuat, căzînd pradă unei tiranii a muzicii măsurate, de o supărătoare monocromie ! Berg nu a pledat pentru polimetria, ce a dat farmecul muzicii unui Strawinsky sau Bartok, nici pentru mioriticul „parlando rubato", care-l apropie estetic pe George Enescu de Lucian Blaga. În schimb a obținut o mare varietate de formule ritmice, utilizînd măsurile cele mai tradiționale... Cum ? Prin înlăturarea marcării precise a timpilor slabi și tari, pe baza unui principiu al variației continue, foarte bine condus, încît nu întîlnim 2 măsuri cu aceleași formule ritmice ! Și dacă ascultăm celebrul „intermezzo simfonic" legat de finalul operei „Wozzeck" vom avea imaginea clară a acestui procedeu tehnic și în egală măsură a unei uimitoare „științe muzicale", ce trece dincolo de profesie, în ceea ce privește „simfonismul bergian".

Am expus doar cîteva caracteristici ale elementelor de formă ale lui Alban Berg, ce dau farmec, forță emoțională, originalitate și măiestrie demnă de o sinceră prețuire, acestui mare creator vienez din zilele noastre. Astfel se explică cum operele sale s-au răspîndit departe... Am putea spune cu certitudine : dincolo de ecourile prelungi și hotarele totuși limitate ale unui nume atît de comun și laconic... Muzica sa crește în fiecare zi ca o pădure seculară și nu irosește nici un ceas. Cei care i-am străbătut și i-am aprofundat miile de aspecte de formă, dar mai ales nuanțele de conținut, prin prisma unei limpezi și miraculoase fuziuni de „vechi" și „nou", îi cercetăm, poate involuntar, numele, uneltele, urmele mîinilor sale grăbite și făptura sufletească, într-adevăr minunată. Da... acea făptură care a creat o artă majoră, durabilă ca un incomensurabil cînt cosmic, pînă la geneză !

Unele probleme ale repertoriului și difuzării muzicii românești pe discuri „ELECTRECORD"

Casa de discuri Electrecord — actualmente o puternică întreprindere industrială — produce discuri muzicale cu o bogată gamă de reprezentare. Genurile muzicii populare, ușoare, simfonice, de cameră, genul coral, opera și operetă, își găsesc locul în preocupările de repertoriu al discului românesc. Proporțiile sînt însă discutabile. În sprijinul celor afirmate, vom apela la părerile cîtorva muzicieni, compozitori și interpreți. Astfel, *Fascal Bentoiu* arăta că genurile muzicii simfonice și de cameră, al operei și operetei luate la un loc, grupează un procent de... cinci la mie față de întregul tiraj al discurilor românești. În aceeași ordine de idei, compozitorul și dirijorul *Dumitru D. Botez* ne declara : „Dacă cineva ar încerca să facă o antologie pe discuri, a muzicii corale românești, i-ar fi aproape cu neputință. Sînt atît de puține titlurile trase, încît se poate afirma că tradiția mișcării corale românești aproape că nu există pe discurile Electrecord. Cam aceleași au fost și considerațiile altor creatori, cu sublinieri pentru muzica corală, pe care Electrecordul a lăsat-o — voit sau nevoit — în umbră". „Poemele și Madrigalele românești sînt inexistente pe discurile autohtone. Ar fi bine ca din aceste valoroase creații, care nu sînt mai prejos decît alte lucrări din muzica simfonică editate deja, să se tragă cîteva titluri reprezentative", adaugă *Doru Popovici*. „Compozitorii au luptat pentru creșterea necontenită a prestigiului și pentru menținerea tradiției muzicii corale românești — notează *Emil Lerescu* —. Cred că pe lîngă editarea muzicii simfonice, a operei și a operetei, conducerea Electrecordului ar trebui să se gîndească și la acest vechi dar prețios gen de muzică, ce contribuie într-o mare măsură la educarea publicului. Situația actuală, a discurilor de muzică corală lovește direct în menținerea interesului pentru acest gen".

Pornind de la aceste considerații, o discuție cu conducerea casei de discuri Electrecord ne-a îngăduit elucidarea problemelor repertoriului. Am aflat astfel, cu uimire, că în ultimă instanță, producția discului românesc este legată de preferințele vînzătorilor din magazinele de specialitate. „Nu putem fabrica nici un disc, indiferent de valoarea sa culturală, dacă nu avem comenzi ferme din partea comerțului. Această dispoziție organizatorică ajunge să subordoneze munca noastră, cererilor comerțului", ne spune *Edgar Elian*, redactor șef. Cu alte cuvinte, dacă contractanții rămîn insensibili față de muzica simfonică și de cameră, fie ea chiar premiată la concursuri internaționale, aceasta nu se poate trage pe disc. Privitor la tiraj, cifrele sînt grăitoare. Discuri de mare valoare muzicală, conținînd creații autohtone simfonice și de cameră, au fost editate în tiraje de circa 300 exemplare, în timp ce unele discuri de muzică populară au atins 110.000 bucăți. Nonconcordanța dintre specificul distractiv-educativ și circulația discurilor apare izbitoare. Muzica ușoară se trage în zeci și sute de titluri, în timp ce liedul sau muzica corală au maximum 7 — șapte ! — piese pe trimestru. Se creează astfel un *fals climat* în răspîndirea valorilor culturii românești, predominînd din plin muzica distractivă și genurile ultraaccesibile ale muzicii. *Discul este un instrument vital* de propagare a muzicii. Este mult mai simplu să asculți muzică, decît să o citești cu ajutorul partiturii. Aceasta este valabil, deopotrivă, atît pentru piața internă cît și pentru cea externă. Este grăitoare, în acest sens, opinia compozitorului *Aurel Stroe* : „Mă aflam anul trecut la Universitatea din Los Angeles. Nu mică a fost surpriza gazdelor, cînd — pentru a ilustra una din creațiile românești — am pus un disc Electrecord. „Cum, dv. fabricați discuri ? Și încă la o asemenea tehnică și eleganță în prezentare ?" au întrebat specialiștii americani. Aprecierile calitative mi-au produs o legitimă mîndrie, dar dincolo de aceasta rămîne gravitatea necontestată a faptului că în multe țări, cu o cultură avansată, discul românesc rămîne încă necunoscut !

În privința difuzării discului, am reținut cîteva propuneri din partea muzicienilor noștri :

„Considerăm că Uniunea Generală a Sindicatelor și Direcția Așezămintelor din C.S.C.A. trebuie să doteze fiecare club sindical sau cămin cultural cu discoteci. Este de neconceput ca într-o bibliotecă — mare sau mică — să se găsească doar valorile literaturii și artei plastice românești, iar cultura noastră

muzicală să rămînă inexistentă. Pe de altă parte, considerăm că ataşaţii culturali ai ambasadelor noastre ar trebui — prin diferite forme de donaţiuni — să facă şi mai cunoscut discul românesc şi, implicit, creaţia noastră autohtonă. Comitetul de conducere al Uniunii compozitorilor va lua atitudine hotărîtă în faţa acestei importante probleme a difuzării pe disc a muzicii româneşti şi va căuta — prin diferite forme — ca marea masă de melomani să poată să asculte în viitor, la clubul sindical sau la căminul cultural, muzica dorită. Un aport substanţial, în această privinţă, l-ar aduce şi profesorii de muzică, prin organizarea unor cercuri de prieteni ai muzicii, sau a unor conferinţe ori concerte-lecţii pe baza discului" *(Laurenţiu Profeta,* secretar al Uniunii compozitorilor).

„Ar fi necesar ca anumite instituţii centrale ca Uniunea compozitorilor, Ministerul Afacerilor Externe, Universităţile, etc. să facă comenzi ferme Electrecordului, pentru editarea muzicii corale româneşti, care de altfel se şi caută în străinătate. Donaţiunile de discuri, făcute unor persoane de vază ale culturii mondiale, unor impresari sau interpreţi, ambasadelor române, universităţilor etc., cum de altfel se procedează în domeniul literaturii sau al artelor plastice, pot constitui o practică eficientă, care ar duce la o mai bună propagare în străinătate a creaţiei muzicale româneşti" *(Matei Socor, Vasile Timiş).*

„Consider că muzica simfonică românească dispune de prea puţine imprimări. Omul zilelor noastre are nevoie — în primul rînd — de muzica secolului XX. Faţă de numărul redus la titlurile simfonice, socotesc că *muzica vie* trebuie să aibă prioritate. Creaţia înaintaşilor noştri este extrem de importantă. Fără ea n-am fi existat nici noi. Totuşi, antologiile rămîn pînă la urmă antologii şi de aceea aş propune conducerii Electrecordului să precumpănească mai bine, cînd ia o hotărîre de editare a vreunei creaţii din 1848 sau mai aproape. Să nu se uite că aceasta ia locul altui titlu, din numărul redus de editări simfonice trimestriale" *(Aurel Stroe).*

„Discurile medalioane, cu selecţiuni din creaţia compozitorilor autohtoni, cu performanţele reuşite ale celor mai buni interpreţi de muzică uşoară, cu lucrările din festivalurile de la Mamaia şi Braşov, toate acestea îşi găsesc un loc de cinste, binemeritat, în catalogul Electrecordului. Dacă totuşi aş mai dori ceva în plus, peste realizările de azi ale singurei noastre edituri de discuri, aceasta ar fi o mai mare *operativitate* în apariţia discurilor de muzică uşoară, iniţierea unei colecţii bogate de cîntece-chanson-uri *de ascultat* şi reluarea vechiului şi bunului obicei de a fi prezent pe piaţă *imediat* după imprimările pieselor premiate, sau chiar numai cîntate, în competiţiile noastre naţionale" *(Elly Roman).*

Iată doar cîteva dintre propunerile care ar putea da un nou imbold discului românesc de muzică cultă. Să analizăm deocamdată ce va aduce anul 1970 discofililor, iubitori ai muzicii de concert.

Printre obiectivele principale ale conducerii Electrecordului s-a numărat şi acela ca toţi compozitorii reprezentativi ai creaţiei româneşti să fie popularizaţi şi pe disc. S-a editat, aproape integral, creaţia marelui Enescu. În aceeaşi perspectivă se află şi aceea a lui Paul Constantinescu. Reprezentaţi sînt Mihail Jora, Mihail Andricu, Sabin Drăgoi, Dimitrie Cuclin, Marţian Negrea, Teodor Rogalski, Sigismund Toduţă, Zeno Vancea, Ludovic Feldman, Ion Dumitrescu, Alfred Mendelsohn, Gheorghe Dumitrescu, Theodor Grigoriu, Wilhelm Berger, Pascal Bentoiu, Anatol Vieru, Tiberiu Olah, Aurel Stroe, Dumitru Capoianu, Ştefan Niculescu, Cornel Ţăranu şi alţii, cu mai multe sau mai puţine lucrări, dar toate „puncte culminante" din creaţia fiecărui autor. Trebuie de adăugat, că — în unele cazuri — Electrecordul a luat-o înaintea instituţiilor muzicale, editînd lucrări care nici nu atinseseră podiumul de concert (de exemplu *Concertul pentru vioară şi orchestră* de Anatol Vieru). Din această lăudabilă listă, lipsesc însă cu desăvîrşire lucrările reprezentative ale unor compozitori din diferite genuri ale muzicii, ca Max Eisikovits, Liviu Comes, Mircea Istrate, Walter Mihai Klepper, Constantin Palade, Radu Paladi şi încă mulţi alţii. Tocmai către această completare a lipsurilor se îndreaptă catalogul de perspectivă al Electrecordului care, în 1970, va suplini multe rămîneri în urmă. Mai putem cita şi discul omagial, întîrziat de altfel, al artistului poporului Ioan D. Chirescu, ce va aduce un binemeritat prinos de recunoştinţă acelui ce slujeşte cu neabătută credinţă şi energie muzica românească. Cîteva discuri de muzică corală, conţinînd creaţii diverse a mai mulţi compozitori, vor completa catalogul pe 1970 al Electrecordului, catalog nu prea mare, dar în orice caz în creştere netă, faţă de anii anteriori. Aceasta, în ceea ce priveşte genurile muzicii — aşa zise — mai puţin accesibile, deoarece muzica uşoară, ca şi cea populară, vor beneficia de un tiraj sporit de discuri, peste 5.000.000 de exemplare. Precum se vede, decalajul rămîne acelaşi.

Pentru ca discul românesc de muzică cultă să pătrundă mai mult şi mai uşor în magazine şi în final în discoteca melomanului, s-ar mai putea adăuga şi alte propuneri.

O mai complexă înţelegere a rostului şi importanţei discului românesc pentru ca acest important instrument de cultură să devină un factor determinant, va face cu siguranţă ca emblema *Electrecord* să fie într-adevăr acel dorit mesager înaripat, purtător al valoroasei noastre creaţii muzicale.

CLAUDIU NEGULESCU

MAGAZINUL MUZICA

— prezentare —

În tradiţia vieţii noastre muzicale, alături de mijloacele de difuzare în formele obişnuite ale concertului şi spectacolului, magazinele de muzică au constituit o permanenţă specifică, depăşind limitele aparent comerciale. O dată cu preluarea de către Uniunea compozitorilor a unui sector de prezentare publică, destinat difuzării materialelor muzicale, importanţa şi semnificaţia unui asemenea magazin a căpătat cu totul alte dimensiuni.

Despre magazinul MUZICA, se pot spune foarte multe lucruri, care aparţin unor sectoare aparent deosebite. Tocmai în complexul activităţii sale, constă rolul deosebit pe care îl îndeplineşte în configuraţia actuală. Pînă în pragul anilor celui de al şaptelea deceniu, deşi o seamă de probleme organizatorice arătaseră importanţa acordată de Uniunea compozitorilor acestui sector, faptul că lipsea un local corespunzător diminua rezultatele scontate. După aproape doi ani de eforturi, pe care cei foarte tineri poate nu le mai cunosc, în centrul Bucureştiului, pe calea Victoriei, numărul 41, a fost deschis un impunător magazin, într-adevăr reprezentativ pentru ceea ce înseamnă cultură muzicală românească. Arhitecţi şi constructori proiectanţi, sprijiniţi fără rezerve de conducerea Uniunii compozitorilor, au elaborat planurile unui edificiu corespunzător necesităţilor actuale, oferind publicului românesc primul magazin de muzică care prin toate elementele sale rivalizează cu cele mai moderne sectoare similare existente în străinătate. Imbinarea fanteziei şi bunului gust cu utilitatea şi modernizarea sistemelor de reţea comercială au dat ca rezultat un centru de informare şi difuzare complex, cuprinzînd secţii diverse, care pot satisface cerinţele celui mai pretenţios public.

Pentru a cunoaşte mai îndeaproape configuraţia magazinului MUZICA, credem că este util să schiţăm modul în care sînt repartizate principalele sectoare. Astfel, discurile sînt difuzate pe specialităţi, corespunzînd genurilor muzicale — muzică simfonică, de operă şi de cameră ; muzică corală ; muzică uşoară ; muzică populară. Discurile, într-un număr impre-

← *Expoziţie*

cuprinzînd şi lucrări al căror specific exclude limitarea temporală obişnuită în comerţul curent) corespunde catalogărilor moderne. Şi aici de altfel, se cuvine să precizăm că, prin sprijinul Uniunii compozitorilor în domeniul relaţiilor externe, se achiziţionează în permanenţă, în paralel cu publicaţiile muzicale româneşti o colecţie integrală — şi publicaţii (partituri şi cărţi) apărute în străinătate.

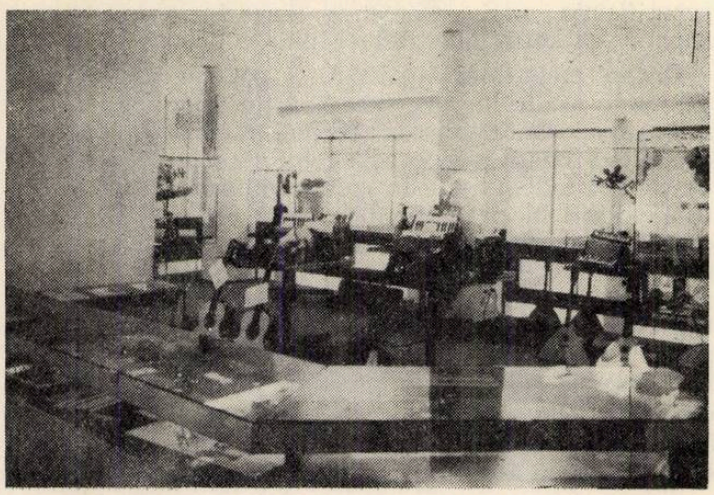
Desigur, pentru un magazin de specialitate, este vitală înzestrarea cu instrumente muzicale şi accesorii. Din acest punct de vedere, Magazinul MUZICA poate ocupa primul loc, în reţeaua comercială, căci este fără îndoială principalul furnizor, atît pentru muzicieni, cît şi pentru diferitele instituţii şi formaţii. De fapt, relaţiile cu publicul sînt lărgite prin sistemul de comenzi şi de contracte, care se vor putea generaliza pe viitor şi pentru stabilirea gradului în care discurile şi publicaţiile interesează cumpărătorii. Procedeul sondajelor tematice şi al

Electrice →

Instrumente muzicale

sionant de mare, nu se limitează doar la producţia Electrecordului. Melomanul cel mai exigent, poate alege cele mai recente înregistrări ale discurilor sovietice *(Melodia),* cehoslovace *(Supraphon),* germane *(Eterna),* bulgare (Balcanton) şi ale altor ţări. Un modern sistem de redare, prin cască, oferă cumpărătorului posibilitatea ascultării, prin audiţie dirijată de masa de comandă, a discului dorit, asigurînd astfel şi condiţiile unei achiziţii de calitate.

Partiturile, cărţile de muzicologie şi literatură muzicală, materialele necesare studiului didactic, fac obiectul unui sector separat, în care sistematizarea fondului existent (mereu actualizat, dar

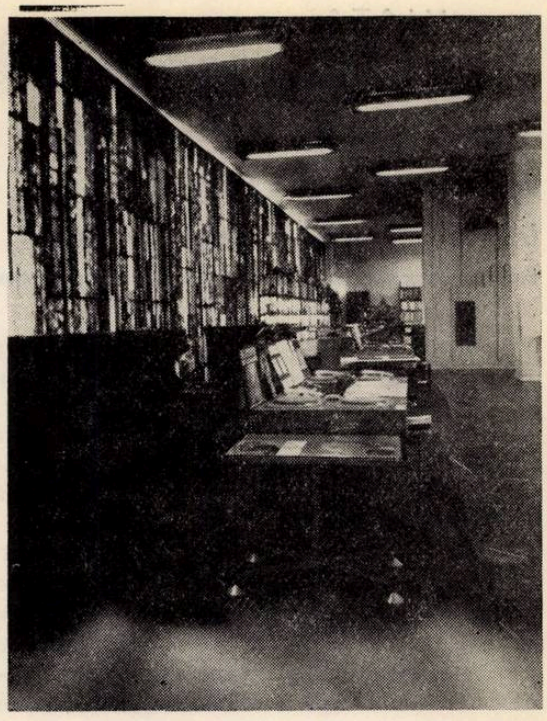


achiziţiilor din prospectare va îmbogăţi neîndoios modalităţile de intervenire în direcţionarea gustului artistic.

Tocmai ţinînd seama de locul pe care îl ocupă magazinul MUZICA, în ultimii ani Uniunea compozitorilor a hotărît lărgirea gamei de produse cu asimilarea unor sectoare de tehnică sonoră. Este într-adevăr binevenită utilarea cu aparate de radiorecepţie, cu magnetofoane şi pikuppuri de diferite tipuri (la care se adaugă şi accesoriile tehnice respective) căci, conform profilului ce şi l-a conturat magazinul, el tinde să devină un complet şi competent organism al domeniului sonor.

Dar, dacă elementele menţionate s-ar rezuma doar la efectuarea unei atente şi inventive politici comerciale, desigur că nu s-ar putea încă vorbi despre un sector al Uniunii compozitorilor cu o prezenţă deosebită în viaţa culturală românească. Din această cauză se cuvine să adăugăm faptul că în paralel cu cele arătate, magazinul oferă condiţii remarcabile pentru

Discuri →



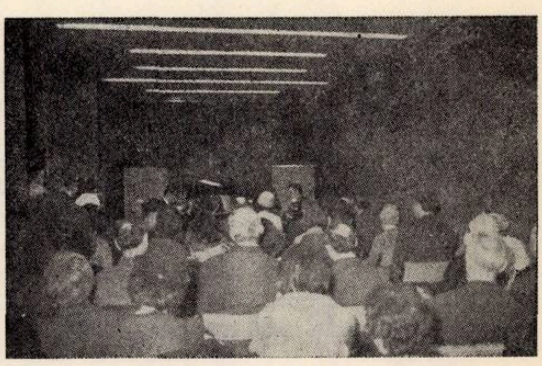
← Cărţi şi partituri

care îşi desfăşoară activitatea de trei ani, săptămînal, cu sprijinul material şi sub conducerea Uniunii compozitorilor. Serile de muzică, totalizînd circa 40 de întîlniri cu publicul, în fiecare an, au devenit o prezenţă urmărită cu interes de publicul meloman, adăugînd activităţii magazinului o nuanţată contribuţie artistică în peisajul bucureştean. Privind retrospectiv modul în care s-a impus magazinul reprezentativ al Uniunii compozitorilor, putem aprecia că, aşa cum se scrisese pe piatra de fundament, acum aproape zece ani, el a devenit o adevărată „casă a muzicii", demnă de imperativele procesului culturii contemporane.

Gr. C.

prezentarea unor evenimente sau realizări muzicale. Să amintim în acest sens expoziţiile de discuri şi tipărituri din Uniunea Sovietică (1968—1969), R. F. a Germaniei (1969) şi Finlanda (cu prilejul Centenarului Sibelius — 1965). De asemenea, dispunînd de o sală de audiţii, utilată cu mijloace de redare stereo pe discuri şi magnetofon, magazinul prilejuieşte şi diferite manifestări artistice, de la prezentări de interpreţi şi pînă la concerte educative. Acestea sînt organizate în cadrul Clubului prietenilor muzicii,

Sala de audiţii



Emil Simon, Regis Pasquier la Filarmonica „George Enescu"

Dirijorul Emil Simon (Cluj) a prezentat în primă audiție, la Filarmonica „George Enescu", „Viziuni cosmice" de Dan Voiculescu. Tînăr compozitor, format în ambianța de artă și cultură clujeană, Dan Voiculescu a dat la iveală o seamă de lucrări în domeniul muzicii simfonice și de cameră care l-au arătat drept un real talent. Ca majoritatea compozitorilor de vîrsta sa, Dan Voiculescu prospectează cu ardoare universul sonor, în căutarea unor forme de expresie noi, cît mai bogate, mai interesante. Obîrșia acestora o aflăm de altfel în căutările și ale altor compozitori de la noi și de peste hotare care urmăresc reînoirea limbajului muzical. Titlul acestei lucrări îl socotim bine ales. Într-adevăr, vreme de mai multe minute Emil Simon ne-a plimbat, prin mijlocirea unei adevărate feerii sonore în care instrumentele de culoare au rol preponderent, prin lumea cosmosului : puncte luminoase, note... celeste (realizate îndeosebi la instrumentul cu acest nume) sunete argintii de clopoței etc, etc. Sînt elementele propuse de compozitor în lucrarea sa și a cărui viziune ne-a apărut destul de poetică. Rezerve sînt de făcut cu deosebire în folosirea excesivă a instrumentelor de culoare (clopote, vibrafon, celesta etc.) la care se rezumă în fond, lucrarea.

Am urmărit apoi pe violonistul Regis Pasquier (Franța) interpretînd Concertul no. 1 în re major pentru vioară și orchestră de Prokofiev. Lirismul specific al compozitorului conjugat atît de fericit cu virtuozitatea de mare exigență impusă execuției și-au găsit în solist un interpret putem spune ideal. Beneficiind de un ton pur, frazînd cu distincție și sobrietate, Regis Pasquier ne-a comunicat pe de-a-ntregul caracterul visător al primei părți, umorul și sarcasmul pe alocuri demonic din scherzo și bucuria ce iradiază, din final. S-a făcut apreciată interpretarea de o remarcabilă pondere artistică a Fugii (din Sonata în sol minor pentru vioară solo) de Bach, oferită de solist în supliment.

Emil Simon este unul dintre tinerii noștri dirijori de elită. Muzician studios, aplicat să realizeze ceea ce este esențial în muzică, el urmărește linia mare a unei lucrări simfonice fără însă să neglijeze elementele de detaliu cărora le acordă o atenție egală. Nu se răspîndește în gesturi decorative și inutile exprimîndu-și intențiile lapidar și cu o forță convingătoare.

În restul programului lucrarea simfonică „Mormîntul lui Couperin" de Ravel din care am desprins îndeosebi fermecătorul dans *Forlana*, apoi „Simfonia da requiem" de Britten au constituit prilejuri în plus de afirmare pozitivă a potențelor orchestrei. S-a cîntat cu atenție, cu un bun acordaj, cu o sonoritate de ansamblu rotunjită și intervenții solistice de calitate.

Asemenea seri de concert am dori ca Filarmonica să ni le ofere mai des.

„Othello" cu Cornel Stavru

La Opera română s-a reprezentat *Othello* de Verdi, pe un libret de Boito, după Shakespeare. Se spune că este o dramă lirică. Este mai de grabă o dramă psihologică în care perfidul Jago triumfă asupra lui Othello ; o dramă, de asemenea, a geloziei : Othello își sugrumă soția și la rîndu-i se omoară, cînd își dă seama de ticăloșenia lui Jago. Pentru ca această tragedie să fie prezentată cît mai bine, se cere ca, în primul rînd, interpreții să cînte și să joace convingător. Acestei condiții primordiale i-a răspuns în chip strălucit tenorul Cornel Stavru. Interpret de remarcabile resurse vocale — cînt generos, timbru cald, o perfectă justețe a intonației la care se adaogă și claritatea desăvîrșită a dicțiunii — Cornel Stavru a fost de asemenea puternic animat de emoția cu care a trăit rolul iar jocul său scenic a fost de o răscolitoare forță expresivă. El a trăit intens tragedia, întruchipînd pe Othello ca pe o ființă umană profund sbuciumată de pasiunea-i funestă. Cornel Stavru ne-a amintit din multe puncte de vedere, de celebrul interpret de odinioară al acestui personaj, tenorul Aureliano Pertile.

Rolul Desdemonei a fost foarte bine pregătit de Teodora Lucaciu care a cîntat cu gingășie și la nevoie cu forță, a apărut serafică, dar și soție pasionată pentru care bărbatul său reprezenta totul. Aria finală zisă a *Salciei* a fost cîntată cu o angelică puritate și candoare.

Mihai Arnăutu a impresionat prin jocul său scenic, deosebit de sugestiv, iar în cunoscutul *Credo*, din actul al II-lea, a dezvăluit viguros intreaga turpitudine morală a personajului. La rîndul său Ion Stoian s-a integrat bine rolului său (căpitanul Cassio) cîntînd cu lirism, jucînd cu o naturaleță care friza naivitatea. În celelalte roluri, Maria Săndulescu, Ioan Hvorov, Cristian Mihăilescu, Mihai Horia Tigoiu, s-au afirmat convenabil.

Drama s-a consumat în decorurile lui Roland Laub a căror simplitate, împinsă la extrema limită, trebuie să spunem, totuși, că se învecina cu sărăcia... Corurile dirijate de Stelian Olariu, bine rotunjite, omogene, foarte puternice, s-au afirmat cu totul pozitiv în scenele de mase. Regia, Jean Rînzescu, a realizat cu succes toate momentele mici și mari ale spectacolului. Părerea noastră este însă că în final, cînd Othello o strangulează pe Desdemona, se cere ca totul să se petreacă în semiobscuritate, nu la lumina proiectoarelor... Apoi, patul Desdemonei, pus așa, cu totul gol, în mijlocul unei scene goale, a anulat orice umbră de intimitate, orice sentiment de alcov...

Conducerii muzicale a lui Ion Petrovici sîntem dispuși să-i recunoaștem toate meritele, cu o condiție : orchestra să nu mai acopere aproape în permanență pe cîntăreți...

„Rigoletto" cu Giuseppe Todaro

În vremea din urmă interesul pentru spectacolele de operă a fost oscilant, în funcție, bine-înțeles, de calitatea acestora.

Problema publicului, extrem de importantă, se pune cu acuitate, mai pretutindeni, la noi și peste hotare. Este neîndoios că un spectacol bun va atrage totdeauna pe iubitorii muzicii de operă. În fond, opera — ca și muzica simfonică și de cameră, ca și opereta — are publicul său constant.

Pentru că ne propunem a face o cît de sumară discuție la modul concret, vom lua unul din ultimele spectacole, Rigoletto, un spectacol bun și care a făcut o sală plină. (Cel puțin parterul și lojile erau populate). Care au fost elementele care au contribuit ca spectacolul să fie bun ? Este știut că un solist străin suscită totdeauna interesul. Uneori se întîmplă ca oaspetele de peste hotare să nu răspundă întru totul exigențelor publicului nostru care, îndeobște, știe să aprecieze o voce frumoasă, un joc de scenă expresiv, de calitate. De data aceasta tînărul tenor *Giuseppe Todaro*, care de altfel a mai cîntat pe scena Operei noastre, a răspuns în mod cu totul pozitiv așteptărilor. Vocea sa relativ intensă, egal colorată, intonația sa justă și mișcarea-i în scenă dezinvoltă au fost de natură să placă publicului. În același spectacol am avut și alt oaspete, pe baritonul Iuliu Mare, solist al Operei de Stat din Timișoara. Bună voce, frumos timbrată, joc convenabil. Vom spune în paranteză că dacă la tenorul Giuseppe Todaro dicțiunea în limba italiană era foarte clară dar cu unele mici erori — interpretul fiind corsican — la rîndul său Iuliu Mare nu pronunța perfect românește totul. Fapt este însă că rolurile masculine de prim plan au fost acoperite satisfăcător. Așa dar una din problemele importante ale spectacolului rezolvată. La calificare a concurat și tînăra soprană Silvia Voinea care a întruchipat pe Gilda, personajul feminin central. Fără un volum prea mare, vocea sa a vădit însă strălucire și agilitate, vocalizînd cu ușurință în registrul înalt. Este o soprană de coloratură care, descoperită, nu de mult, promite să facă o frumoasă carieră. Dar și ceilalți interpreți Iulia Buciuceanu în Maddalena, Mihaela Mărăcineanu în Giovanna, Cristian Mihăilescu în Borsa, Nicolae Constantinescu în Marullo și alții, au realizat un ansamblu de calitate deosebită. Iată, încă o modalitate ca un spectacol să fie atrăgător.

Insistăm deasemenea asupra încă a unui element hotărîtor : conducerea muzicală. Sub bagheta cunoscutului dirijor italian Tommaso Benintende Neglia, orchestra Operei care se dovedește foarte bună, a cîntat de data aceasta cu minunate nuanțe de piano fără a mai acoperi pe cîntăreți. La rîndul lor aceștia au avut un sprijin hotărîtor în dirijor care, cunoscînd perfect opera Rigoletto, avea libertatea de a

nu sta cu capul în partitură și de a urmări, cu o atenție distributivă atît scena cît și fossa.

Trebuie să mai spunem că un merit de seamă a revenit regiei lui Jean Rinzescu care a pus la punct acest spectacol iar decorurile create de Kiriacoff Suruceanu și Vally Kiriacoff sînt somptuoase, și după împrejurări sumbre, în acord cu episoadele dramatice. Corurile, ca de regulă armonios rotunjite, de Stelian Olariu. Mai există în fine o problemă care pare secundară dar pe care noi o socotim deosebit de importantă, aceea a grimei, a machiajului. Iată de pildă machiajul lui Iuliu Mare nu a apărut satisfăcător. În afara faptului că peruca sa era policromă — roșie, cenușie etc. interpretul nu arăta de loc a fi, la față, tatăl Gildei, ci mai de grabă... fratele ei.

Am încercat să discutăm în această cronică bine-înțeles foarte sumar, acele elemente menite să asigure, după părerea noastră, izbînda unei reprezentații de operă. Strădania de a le întruni într-un spectacol revine, desigur, celor în drept.

Emanuel Elenescu, Dina Schneidermann și George Popovici la orchestra Radioteleviziunii

Concertul orchestrei simfonice a Radioteleviziunii, dirijat de Emanuel Elenescu a avut unele premize în măsură să solicite atenția ascultătorilor : un program cuprinzînd o primă audiție și doi soliști. Se explică faptul că sala Studio era foarte populată. Încă un element de care toți dirijorii trebuie să țină seama : programul nu a depășit două ore. Altfel publicul obosește, se plictisește și... pleacă pe furiș sau chiar pe față.

A fost prezentată, în primă audiție, Simfonia de cameră, de Ludovic Feldman. La o vîrstă respectabilă, compozitorul se dovedește activ, productiv. Ludovic Feldman nu se mulțumește să se odihnească pe laurii cuceriți ci, lucrează necontenit, investigînd cu sîrg și pasiune domeniul sonor, sondînd și depășind dela o lucrare la alta, posibilitățile sale creatoare. În această privință, compozitorul apare foarte tînăr. Așa ne-a apărut și în lucrarea ascultată, în care ține seama de anumite cuceriri ale scriiturii muzicale contemporane, fără însă să forțeze acele limite dincolo de care auditoriul mijlociu se vede pus în situația de a-și privi în spirit reconsiderant capacitatea receptivă. Lucrarea ascultată are o particularitate pe care am apreciat-o : prima parte este încredințată exclusiv instrumentelor de coarde, a doua, suflătorilor, a treia, percuției. În ultima parte, aflăm reunite toate partidele orchestrale. Este o ideie originală și care a fost rezolvată cu succes. Materialul muzical — sumar sub raportul tematic — este prelucrat cu pricepere și talent, diversificat necontenit sub raportul combinațiilor armonice, ritmice și timbrale. Regăsim în lucrare unele elemente care sînt definitorii pentru creația compozitorului. Așa bunăoară în partea întîia aflăm tumult, frămîntare, chiar dramatism. Compartimentul coardelor solicitat în exclusivitate este foarte activ. Pedala finală a contrabașilor este impresionantă prin atmosfera pe care o crează.

Partea a doua în care suflătorii intră în joc, totul apare rarefiat, tratat subțire, cu finețe. Este un intermezzo liric. Ni s-a părut curios că nu s-a cîntat partea a treia a lucrării încredințată, așa cum am menționat, exclusiv percuției. Ne-ar fi interesat foarte mult. S-a trecut direct la final, unde și-au dat întîlnire, de data aceasta, toate instrumentele și unde întreaga garnitură a percuției — dela vibrafon, celestă și gong, pînă la xilofon — a contribuit la majorarea densității orchestrale.

Am înțeles mai puțin dece lucrarea a fost intitulată „de cameră". De ar fi numai viguros final în care erau active toate instrumentele din orchestră și încă s-ar putea numi, pur și simplu *Simfonie*. Pe de altă parte ea nu violentează cu nimic abitudinile amatorilor de muzică contemporană.

Am urmărit apoi pe violonista Dina Schneidermann din Republica Populară Bulgaria — solistă a Concertului în re major, pentru vioară și orchestră de Mozart. Cunoscută și apreciată la noi din manifestările anterioare, Dina Schneidermann este o interpretă deosebit de muzicală. Tonul său, fără a avea o mare amploare, este vibrant, just, atacul impetuos, frazarea îngrijită, cursivă. Siguranța cu care cîntă și facilitatea învederată — vrem să spunem că nimic nu a apărut laborios — precum și respectul față de stilul mozartian au fost notele deosebit de pozitive deslușite în cîntul interpretei.

În încheierea concertului : foarte rar cîntata Simfonie berlioziană „Harold în Italia", în care viola are rol principal, rol solistic. Pe violistul George Popovici nu îl auzim, cu regret, prea des. Berlioz nu menajează solistul, care deseori este obligat să cînte împreună cu toată orchestra. Dar și momentele realmente solistice nu lipsesc — ceea ce ne-a îngăduit să apreciem odată mai mult tonul cald, învăluitor și de bogată expresivitate al lui George Popovici. Cu deosebire în „Serenada unui muntean din Abruzzi pentru iubita sa", orchestra s-a afirmat cu succes, cîntînd în stilul pastoral, foarte evocator, de circumstanță. Lucrarea este în general foarte melodioasă, orchestrată luminos,

dar în raport cu Simfonia fantastică nu poate ține pasul. Unele lungimi și momente siropoase ne-au făcut să zîmbim gîndindu-ne la freneticul și bătăiosul — pentru vremea sa — Berlioz.

Dirijorul Emanuel Elenescu și orchestra simfonică au merite deosebite. Putem fi sau nu de acord cu anumiți tempi, ca de pildă cei adoptați în partea a doua (allegretto) sau în a treia (scherzo) din simfonia „Harold în Italia" și care, după părerea noastră, au fost mai relaxați. Dar sînt relevabile de-a lungul concertului claritatea și vigoarea cu care a fost redată Simfonia de cameră de Ludovic Feldman, acompaniamentul bine pus la punct în concertul de Mozart și dinamismul din finalul Simfoniei de Berlioz.

Din viața muzicală a Conservatorului „Ciprian Porumbescu"

La unul din concertele dirijate la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" de Grigore Iosub au fost prezentate Simfonia *Jena* în Do major de Beethoven (lucrare de o autenticitate discutabilă regăsită în 1910 în localitatea ce-i poartă numele), apoi poemul simfonic *In memoriam* de Alexandru Pașcanu. Execuția a fost îngrijită. Studenții cîntă cu sîrg, foarte atenți la sugestiile șefului de orchestră. A apărut o lucrare de bogate rezonanțe artistice și sociale, oratoriul *Un cîntec despre jertfe mari și despre lumină*, pentru recitativ, tenor, cor bărbătesc și orchestră, de Carmen Petra-Basacopol, pe versuri de Mariana Dumitrescu.

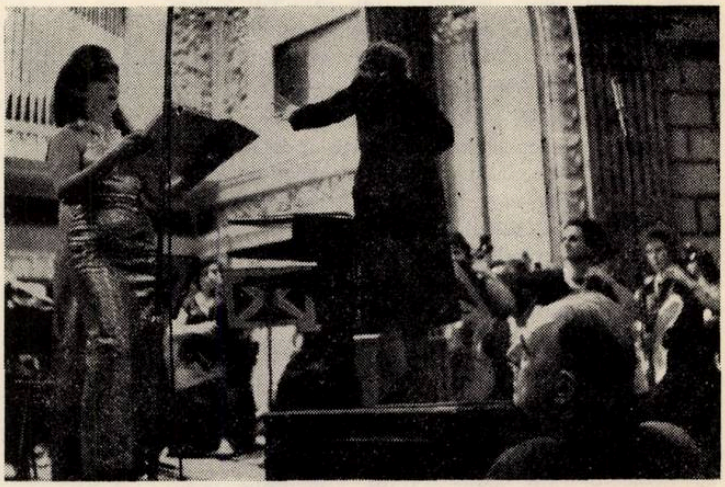
În imagini poetice de o frumusețe deosebită în care accentele dramatice și cele eroice capătat un relief precumpănitor, regretata Mariana Dumitrescu a preamărit jertfele poporului, ale ostașilor noștri la Mărășești. Carmen Petra-Basacopol a încredințat versurile unui recitator — Eva Pătrășcanu. Acompaniată doar de cîntul în surdină al violinei solo, a dat glas sentimentelor înălțătoare cuprinse în acest poem.

Tenorul Ion Stoian, muzical și reticent, corul Ansamblului Armatei (dirijor Dinu Stelian și Nicolae Niculescu) precum și orchestra studenților, au participat la buna prezentare a lucrării. S-a cîntat cu intrări precise, cu nuanțe dinamice expresive.

Am aflat creația compozitoarei Carmen Petra-Basacopol într-o frumoasă ascensiune. Compozitoarea face o muzică mai îndrăzneață, sugestivă, originală, fără aglomerări excesive de sonorități care, îndeobște fac mai mult rău decît bine...

Am urmărit în primă audiție, de asemenea, și *Oda festivă* de Grigore Iosub — o succesiune de secvențe sonore din filmul *Măriuca*, evocare, de asemenea, a istoricelor evenimente de la Mărășești. A apărut drept un talent vocal deosebit, (sonoritate cristalină, cînt foarte just, capacitatea de a realiza vocalizele cu suplețe) solista Aida Săvescu studentă. Repetăm însă observația că sala Conservatorului, foarte bine amenajată în vederea audițiilor are o excelentă acustică — de unde obligația dirijorilor de a îndruma orchestra către intensități sonore mai moderate.

J.-V. PANDELESCU



Concertul orchestrei de femei, dirijat de Florica Dimitriu

O inițiativă deosebită a corolat la începutul lunii martie eforturile Filarmonicii bucureștene (atît de manifeste în cea de a doua parte a stagiunii), pentru împrospătarea vieții de concert : integrarea în agenda concertistică, cu prilejul Zilei Internaționale a Femeii, a unei orchestre compuse numai din femei și dirijate de Florica Dimitriu.

Formarea orchestrei a venit înainte de toate să demonstreze nu numai existența în rîndurile muzicienilor noștri a unor instrumentiste de valoare, a unor artiste cu o îndelungată practică de orchestră care-și aduc din plin contribuția la desfășurarea vieții muzicale ci și capacitatea lor de adaptare la un ansamblu făurit ad-hoc, capacitatea de a învinge în 2—3 repetiții dificultățile unor partituri cu nenumărate probleme stilistice și tehnice, capacitatea de a realiza în cîteva zile elementele unei remarcabile omogenizări sonore.

Meritele esențiale în „asamblarea" formației l-a avut fără îndoială experimentata muziciană Florica Dimitriu care de la fixarea unui program de ținută și pînă la șlefuirea unor detalii sonore a izbutit să îndrume cu fermitate, siguranță, masa orchestrală.

Fiecare dintre punctele programului a găsit în Florica Dimitriu un interpret fidel și plin de energie, o dirijoare capabilă să restituie integral coordonatele stilistice ale unor lucrări, o dirijoare ce cultivă o gestică eficientă, clară și expresivă.

Exuberanța uvertură a lui Mozart la „Nunta lui Figaro", reveria paginilor din suita lui Mendelssohn-Bartholdy la „Visul unei nopți de vară", tumultoasa partitură din „Amorul vrăjitor" a lui De Falla, (excepțională a fost din acest punct de vedere interpretarea mezzosopranei Elena Cernei), au fost tălmăcite cu pasiune, cu farmecul unor adînci dăruiri.

O mențiune cu totul deosebită merită siguranța, detașarea, inspirația cu care violonista Cornelia Bronzetti a tălmăcit Concertino-ul de Carmen Petra-Basacopol.

Prin întreg nivelul concertului, noul ansamblu a făcut fără îndoială dovada capacității de a depăși acazionalul înjghebării sale.

Succesul serii îi poate determina fără îndoială pe organizatorii vieții noastre muzicale (și ne gîndim din acest punct de vedere la Filarmonica „George Enescu" sau la OSTA), la găsirea modalităților necesare permanentizării formației, întemeierii unui ansamblu care prin ineditul său, poate dobîndi în țară și în special peste hotare, succese de durată.

IOSIF SAVA

Formațiile Conservatorului ieșean „George Enescu", pe scenele bucureștene

15, 16 și 17 februarie au fost trei seri de îndelungi aplauze la adresa Conservatorului ieșean. Să le înțelegem oare doar ca pe o încurajare adusă tinereții artistice ? Ar fi cu totul insuficient ! Nu condescendența față de vîrstă a determinat căldura aprecierilor, ci calitatea interpretativă a prezențelor ieșene. Din primul moment publicul a devenit martorul unei afirmări ce presupune o muncă făcută cu seriozitate și responsabilitate. Probitatea formațiilor ieșene s-a confirmat printr-o remarcabilă rezolvare tehnică a „cîntului de ansamblu" — trăsătură cu atît mai importantă cu cît viața concertistică nu ne-o oferă cu prea mult altruism — rezolvare însoțită nu rareori și de o maturitate cu totul deosebită în recepționarea și transmiterea emoției artistice. Ireproșabil și impresionant de convingătoare, de pildă, interpretarea dixtuorului enescian *(Muzica viva)* ; cîtă sensibilitate, înțelegere, instinct mozartian pentru „celebrul sol minor" sau cîtă artă în construirea dinamică și coloristică a Suitei *Daphnis și Chloe* de Ravel (orchestra simfonică a Conservatorului).

Se poate vorbi despre entuziasmul, despre ambiția artistică în sensul bun al cuvîntului ce unea și însufleța întregul colectiv ieșean prezent la București. Pe scenă sau în sală, aceeași emoție în așteptarea verdictului public ; mult spirit de colegialitate, de camaraderie. Faptul nu este lipsit de importanță, căci dacă talentul, conștiința răspunderii și munca deschid poarta succesului, în artă mai este nevoie de generozitate prietenească și de dăruirea cît mai totală în numele frumosului. Nu se poate face nimic cu adevărat, dar mai cu seamă artă, fără pasiune și fără mult suflet. Și mult suflet au pus studenții și cadrele didactice ieșene în pregătirea și întîlnirea lor cu publicul bucureștean.

Dar dacă meritul revine tuturor, nu trebuie neglijat faptul că rezultatul rămîne imediat dator conducătorilor direcți ai celor trei formații. De fapt s-au reconfirmat aprecieri mai vechi. Ion Baciu — un dirijor de mare forță expresivă, dăruit cu toată ființa muzicii pe care o interpretează, temperamental, dar nu pe linia spectaculozității în sine, ci urmărind eficiența gestului pentru orchestră, artist de largă intuiție stilistică și colorist deosebit. Vicente Țușcă — o prezență demonstrînd prin concertul formației sale *Muzica viva* calități muzicale reunind capacitate, putere de muncă și mult, foarte mult talent. În ceea ce-l privește pe entuziastul animator al coralei *Animosi*, Sabin Pautza, auditia lucrării sale *Seykylos hymn* ne îndreptățește să-i acordăm multă încredere și în această nouă ipostază, de compozitor.

Desigur, se mai pot spune multe lucruri. Rîndurile de față nu își propun însă o cronică detailată a manifestărilor ieșene la București, ci în primul rînd reliefarea unui lucru esențial. Evoluția în capitală a formațiilor Conservatorului „George Enescu" a dovedit că Iașul dispune în momentul de față de forțe artistice indiscutabile.

THEODORA ALBESCU

„Mireasa vîndută" la Opera Română

După drama muzicală *Decebal* de Gh. Dumitrescu, *Mireasa vindută*, capo d'opera lui Bedrich Smetana, părinte al școlii naționale muzicale cehe, este a doua premieră din actuala stagiune a Operei Române. O valoroasă operă comică, în care compozitorul folosește, cu o inegalabilă măiestrie, cîntecul și dansul popular ceh, cărora, atît în ariile și recitativele soliștilor, cît și în minunate pagini orchestrale și scene corale sau coregrafice, de mare ansamblu, le imprimă o forță artistică vibrantă, cuceritoare. *Mireasa vindută* este unanim considerată ca un *model* de prezentare a tezaurului artei populare naționale, într-un limbaj universal elevat și accesibil tuturor. Dacă mai adăugăm optimismul spontan, atmosfera primăvă-

ratecă și buna dispoziție ce se degajă din spectacol, înțelegem de ce *Mireasa vîndută* este îndrăgită de publicul spectator de pe toate meridianele și înscrisă în repertoriul permanent al celor mai reputate teatre muzicale din lume.

Conducerea Operei Române merită cuvinte de laudă pentru exemplara realizare a acestei premiere căreia i-a asigurat un cadru plin de prospețime, prin bogăția și coloritul variat al costumelor, simplitatea și grandoarea grăitoare a decorurilor (Paula Brîncoveanu) și o participare scenică deosebit de largă. Fiecare corist, balerin sau mim, devine, alături de soliști, un bun actor deținînd un rol individualizat, creind un adevărat tip de țăran ceh. (Regia — *Hero Lupescu,* asistent de regie — *Vasile Calomfirescu,* maestru de cor — *Stelian Olariu,* maestru de balet — *Vasile Marcu).* Menționăm ca foarte reușite următoarele scene de ansamblu : scena din cîrciumă, de la începutul actului II ; intrarea comedianților circului din actul III și finalul propriu zis al operei.

Orchestra, sub conducerea dirijorului Constantin Petrovici, a captivat încă de la început atenția auditoriului, prin atacarea cu brio a celebrei uverturi. A sunat unitar, omogen și suplu, atît în ansamblu, cît și pe compartimente, mai cu seamă în susținerea ponderată a elementului vocal-scenic. Și totuși, findcă opera are un conținut comic și un text care trebuie ascultat cuvînt cu cuvînt, pentru a fi înțeles și gustat în întregime, mai este încă loc pentru surdinarea ei, pe timpul recitativelor, dialogurilor și ariilor soliștilor.

Cu privire la judicioasa distribuție menționăm că baritonul Constantin Gabor, care s-a străduit să urmeze tradiția lăsată de marele cîntăreț Niculescu-Basu, a pus în valoare bogate resurse scenice și subtile inflexiuni vocale, reușind să interpreteze cu suficient umor pe venalul Kezal. Vocea sa de *bariton* însă, nu a putut evidenția puternicele efecte comice ale unor recitative scrise în registrul grav de bas. Soprana *Maria Crișan* a întruchipat cu o ardentă trăire suferințele și bucuriile tinerei țărance Majenka, rol căruia artista i-a dăruit o adevărată revărsare de temperament și voce (unele acute din partitură depășeau însă ambitusul vocal al cîntăreței). Cu voci calde, generoase bașii Eduard Tumageanian și Cezar Ionescu au interpretat două personaje statice (Krușika și Micha). Apreciata mezzosoprană Maria Săndulescu ne-a înfățișat cu inepuizabilă vitalitate și dezinvoltură scenică pe bătrîna Hata. Tenorul Cornel Finățeanu a împrumutat tînărului Jenik o prezență scenică foarte agreabilă, ca, de altfel și Matilda Onofrei în Esmeralda și Florin Hudești în Muf. În rolul mai mult vorbit al directorului circului, George Mircea a vădit însușiri în a face o bună declamație comică. Corectă în rolul Ludmilei, mezzo soprana Lucia Tudose.

Spectacolul s-a bucurat de o călduroasă primire din partea publicului.

AL. COLFESCU

Benny Goodman

După cum era de așteptat, recentele concerte ale lui Benny Goodman la București au suscitat interesul aparte pe care doar un nume de un atare prestigiu îl putea stîrni.

Repetarea unor adevăruri esențiale nu este niciodată inutilă ; să reamintim deci, în mod succint, în ce a constat la timpul său, aportul personalității stilistice a ilustrului clarinetist și șef de orchestră la edificarea unor noi modalități de expresie în jazz. Neinsistînd asupra unor implicații de ordin social ale atitudinii sale estetice (depășirea concepției rasiste prin promovarea unor formații mixte de negri și albi, ridicarea muzicii de jazz la condiția de exigență și rafinament proprie adevăratei arte, etc.), vom arăta că principala contribuție a lui Benny Goodman — survenind tocmai într-un moment de suficiență a stilului bazat aproape exclusiv pe intuiția muzicii — rezidă în impunerea spiritului de ordine și scrupulozitate, a inteligenței și a măsurii justelor proporții care să cenzureze gestul spontan. Performanța pe care Benny Goodman o realizează în anul 1938 — cînd urcă o orchestră de jazz pentru prima dată pe podiumul distinsei săli de concert „Carnegie Hall" constituie un moment de cotitură în istoria afirmării jazz-ului. Fără îndoială că succesul pe care l-a dobîndit ani de-a rîndul se datorează unui summum de factori : sensibilitatea și formațiunea de muzician a artistului venind să polarizeze calitățile unui mănunchi de instrumentiști de renume cu care a colaborat (să-i menționăm doar pe Bunny Berigan, Gene Krupa, Count Basie, Teddy Williams, Cootie Williams, Johnny Hodges), substituirea inventivității colective cu una elaborată — reputați aranjori ai vremii, între care Fletcher și Horace Henderson, Count Basie, Harry James au semnat pentru formația lui Benny Goodman orchestrații de incontestabilă valoare — apoi gradarea intensităților și a tensiunii emoționale corespunzătoare profilului frazei muzicale căci pînă la Goodman nu putea fi vorba în jazz despre „nuanță" în reala accepțiune a termenului — ca și impunerea disciplinei necondiționate a studiului tehnic asiduu, ca auxiliu sine qua non al progresului individual și colectiv. Acuzat de unii, acceptat de alții, profesionalismul — sau mai adesea numit „academismul" — lui Goodman a avut o influență covîrșitoare asupra dezvoltării genului, asupra devenirii unor stiluri ulterioare „erei swing", cu toate că, pînă în zilele noastre, jazz-ul a continuat să vieze în ambele forme de agregare : creația simultană cu execuția și anterioară ei.

Ca instrumentist, Benny Goodman ne-a apărut la cei mai bine de 60 de ani ai săi în deplinătatea facultăților interpretative ; nealterate de trecerea timpului, virtuozitatea uimitoare, supleța și căldura tonului, incisivitatea ritmică au confirmat, ca întru totul îndreptățite, superlativele ce însoțesc unanim aprecierile artei sale

clarinetistice. Chiar dacă formația cu care Goodman a evoluat în România nu a numărat decît puțini dintre vechii colaboratori ai artistului — ceilalți fiind recent angajați din Europa (în majoritate englezi) — am trăit bucuria jazz-ului clasic autentic, acreditat de aranjamente orchestrale autentice, interpretat la un nivel de acurateţe şi omogenitate notabil, doar arareori dezis de imperfecțiuni de ton sau desincronizări ritmice. Am reținut în plus concepția de spectacol ce ar putea sluji drept model de varietate și echilibru, atît în privința agogicii, ethosului și expresiei diferitelor piese înserate în program, și din punctul de vedere al posibilităților de regrupare ale ansamblului. În legătură cu această din urmă constatare, va trebui să menționăm excepționalele interpretări în formație redusă de tip „combo", în care perlele de rafinament și măiestrie ale clarinetului au fost secondate de comentariul activ al secției ritmice.

Dacă, în calitate de instrumentist, Benny Goodman a oferit publicului român întreaga măsură a disponibilităților sale puțin comune, ca șef de orchestră și-a rezervat dreptul de a reveni, probabil cu alt prilej, în fruntea propriului său big-band.

FLORIAN LUNGU

STAGIUNEA LIRICĂ ÎN ȚARĂ

Galați

Marele repertoriu romantic este desigur principalul element de formare și afirmare a unui colectiv de operă. Nu numai prin problematica diversă și complexă pe care o cuprinde, ci și prin factorul largii popularități de care se bucură în rîndurile publicului. Aceasta explică de ce, pentru fiecare colectiv, înscrierea unei noi lucrări de valoare, din acest repertoriu — a cărui principală caracteristică înclină, ca profil și accesibilitate, poate și numeric, spre opera italiană — reprezintă un examen, totodată un prilej de afirmare, cu durată temporală apreciabilă, pentru cîteva stagiuni. Montînd opera *Boema* de Puccini, TEATRUL MUZICAL din Galați reușește să treacă cu suficienți sorți de izbîndă pragul prezentării unei lucrări dificile, nu numai ca spectacol în sine, ci și ca posibilități de punere în valoare a vocilor. Nu ne vom opri asupra condițiilor în care a fost montată opera, destul de modeste în ce privește resursele scenei (ca spațiu și tehnică) sau ale sălii (destul de improprie unei sonorități de calitate).

Cîteva voci ne atrag atenția prin acoperirea rolurilor principale cu certe rezultate care, păstrînd măsura, pot fi apreciate pentru nivelul colectivului. Astfel, tenorul Ion Frigioiu — în Rodolfo — dispune de un frumos registru, cultivat pentru belcanto, care treptat va căpăta

unitate și fermitate pe întreg parcursul operei. Interpreta lui Mimi, Margareta Nica, dincolo de o pronunțată emotivitate, oferă un portret plin de sensibilitate. Se cuvin menționați, pentru modul în care își prezintă rolurile, vocal și scenic, soprana Marilena Marinescu-Mareș (Musetta), și baritonii Nicolae Urdăreanu (Schaunard), Nicolae Urziceanu (Marcel). Orchestra, alcătuită prin fuziunea ansamblului Teatrului muzical cu ansamblul Filarmonicii, a demonstrat, sub bagheta dirijorului Gabor Kiss că există evidente perspective pentru o interpretare serioasă simfonică, a partiturii. Ambianța creată de regie — semnată de Nicolae Ciubuc — cadrul scenografic al lui Benno Friedel, cuprind destule elemente remarcabile, soluții viabile, ceea ce ne face să trecem peste unele nerezolvări și stîngăcii. Mai ales dacă ținem seama că, montarea capodoperei pucciniene înseamnă din toate punctele de vedere o încercare prin care Teatrul muzical din Galați își afirmă, argumentat artistic, veleitățile de adevărat teatru liric.

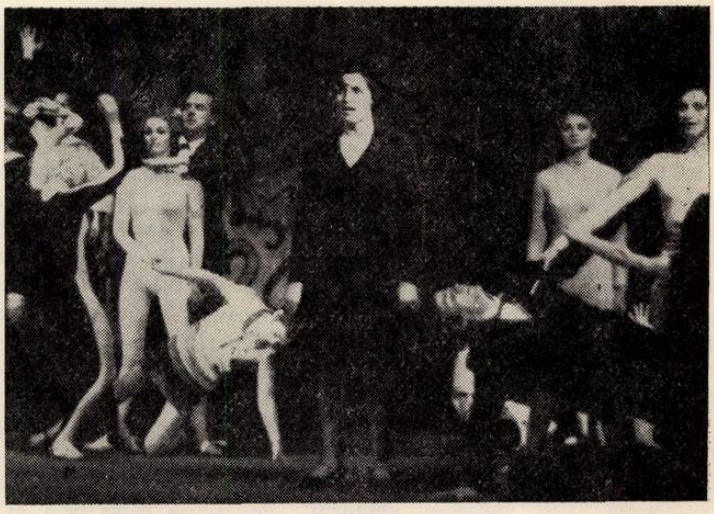
Brașov

Reluarea, după cîțiva ani, a operei *Evghenii Oneghin*, la TEATRUL MUZICAL din Brașov, a fost, împreună cu premiera *Fidelio*, un punct

maxim al activității prezentei stagiuni. Aceasta justifică și prezentarea pe scena Operei române, a spectacolului, în intenția de a arăta și publicului bucureștean că, activitatea Teatrului nu se limitează doar la repertoriul de operetă. Desigur, pentru o asemenea demonstrație, se impune însă o lucidă apreciere a disponibilităților ansamblului, atît pentru alcătuirea distribuției, cît și pentru colaborarea cu orchestra, corul și ansamblul de balet. Nu putem însă reține decît cîteva prezențe din numeroasele roluri pe care le solicită opera lui Ceaikovski, prezențe ce marchează însă doar reușite personale — Carmen Hanganu în rolul Tatianei, Ion Gonțea în cel al lui Oneghin și Helghe Bőmches în Gremin. Pentru acești trei soliști, avem cuvinte de laudă, căci creațiile lor corespund limitelor de exigență demne de o scenă de operă. Să adăugăm — deși este destul de nerecomandabilă soluția colaborărilor de ultim moment — prestanța actoricească și muzicală a lui Valentin Teodorian, chemat să salveze spectacolul brașovean, în care Lenski rămăsese fără interpret. Ce putem spune însă despre dirijor, — Mauriciu Vescan — chiar dacă am descifrat lucruri meritorii, dacă orchestra este total necorespunzătoare pretențiilor partiturii, lui Ceaikovski. De asemenea, preferăm să nu comentăm aparițiile neprofesionale ale corpului de balet, care nu depășesc nivelul unui anecdotic divertisment coregrafic. Pentru colectivul Teatrului muzical din Brașov, spectacolul cu *Evghenii Oneghin* este deocamdată doar o încercare. Reușita depinde de exigențele de care vor fi capabili pe viitor, pentru a răspunde în întregime pozitiv cerințelor unui act de cultură.

Iași

Cu prilejul premierei baletului cu cîntece *Cele șapte păcate de moarte ale micilor burghezi*, de Berthold Brecht și Kurt Weill am urmărit cîteva spectacole ale OPEREI DE STAT din Iași. Montată în stagiunea trecută, *Mireasa vîndută* de Smetana (regia George Tăbăcaru, scenografia G. Doroșenco) poate fi considerat un spectacol de repertoriu, cu calitățile și defectele inerente unei premature uzuri. Pericolul stereotipiei se poate lesne observa, ca rezultat al interpretării nediferențiate a soliștilor, și al participării relativ impersonale a ansamblului. Reținem însă faptul că, spectacolul a fost programat ca înlocuire de titlu — inițial era anunțată *Lucia di Lammermoor* — pentru a acorda anumite circumstanțe atenuante rezervelor noastre. La pupitru, un tînăr dirijor, Corneliu Calistru s-a impus ca o prezență autoritară, cu precizie ritmică și maleabilitate în tempo. L-am observat de altfel și în desfășurarea musicalului de succes *My fair Lady*, spectacol care în multe privințe concurează performanța Teatrului de operetă din București. Nu numai ca manieră regizorală (George Zaharescu) ci și ca realizare a interpreților — Camelia Șotrin, o Eliza plină de nerv actoricesc și muzi-



calitate, Emil Pingireac, Higgins, tiran și capricios, George Popa, Doolittle, grotesc dar nu lipsit de haz. Faptul că după proiectarea filmului „My fair Lady" spectacolul ieșean atrage în continuare publicul, nu este întîmplător, ci indică un nivel de lucru demn de interes și aprecieri.

Opera lui Kurt Weill Cele șapte păcate de moarte ale micilor burghezi (de fapt balet și cîntece) este un capitol cu totul nou pentru repertoriul actual al teatrelor noastre lirice. Prin ea venim în contact cu o manieră de spectacol contemporană ca structură, limbaj și destinație. Teatrul de idei promovat de Brecht, muzica voit accesibilă a lui Weill, se îmbină firesc, dar dau realizatorilor numeroase probleme de interpretare. Regizorul George Zaharescu și coregrafa Mihaela Atanasiu (deși foarte tînără, de pe acum o personalitate în dansul românesc, a cărei afirmare sperăm că nu ne va dezamăgi) oferă publicului o soluție îndrăzneață, neconformistă, dar dublată de simțul măsurii, de bun gust și echilibru. Ion Baciu ca dirijor, Natalia Vronski (solista baletului) și Maria Toma Ioanițescu (solista partiturii vocale) se remarcă drept corifei ai unui ansamblu plin de autentică vibrație artistică, angajat în lupta de impunere a Operei din Iași printre teatrele de frunte ale vieții noastre muzicale.

GRIGORE CONSTANTINESCU

CĂRȚI

Studii de muzicologie

vol. V

Cel de al cincilea volum de *Studii de muzicologie*, apărut la sfîrșitul anului 1969 la Editura muzicală, reușește neîndoios să se păstreze în limitele aceleiași seriozități de conținut cu care, în 1965, a pornit această serie antologică. Apariția primului volum, acum cinci ani, a fost salutată cu bucurie, inițiativa editării celor mai interesante și realizate studii ale muzicologiei românești dovedindu-se a fi extrem de binevenită. Era oarecum singurul mijloc de publicare a unor studii ample și de profunzime, prin care muzicologia românească se putea afirma în context național și internațional. Cuprinsul celor cinci volume apărute pînă acum este grăitor, numărul mare al studiilor tipărite și varietatea lor tematică convingîndu-ne, atît de seriozitatea colecției cît și de necesitatea ei (de altfel, epuizarea primelor numere a făcut imposibilă satisfacerea unor cereri suplimentare, tirajul acordat fiind, după părerea noastră, insuficient). Să salutăm deci consecventa periodicitate anuală a tipăririi acestor volume, fiind convinși că la fiece număr vom avea posibilitatea de a găsi studii din ce în ce mai interesante și mai valoroase ca realizare. Și dacă ne referim la numeroasele aspecte pe care le abordează muzicologia în general, varietatea tematică a *Studiilor de muzicologie* va putea să le facă utile unui număr destul de mare de muzicieni, muzicologi și cercetători ai fenomenului artistic muzical.

Apărut sub îngrijirea lui Corneliu Buescu, volumul V de *Studii de muzicologie* însumează în cuprins 11 titluri, care ar putea fi clasificate în următoarele grupări tematice: biografice, de analiză a procesului de creație, folclor, estetică, istoriografie...

Cele trei studii cu caracter biografic — *Florica Musicescu* de Theodor Balan, *George Breazul educator* de Nicolae Parocescu și *Elena Asachi* de Meline Poladian-Ghenea — stîrnesc un interes deosebit prin valoarea lor documentară, prin sinceritatea și căldura cu care au fost scrise. Theodor Balan ne reliefează și ne convinge cu ușurință, din amintiri personale, de marea sensibilitate a profesoarei *Florica Musicescu*, de caracterul ei integru, de forța sistemului ei pedagogic — toate acestea întregite cu semnificative declarații făcute autorului de eminenta profesoară de pian înainte de a muri. Regretăm faptul că Theodor Balan nu a putut încheia cartea pe care i-a propus-o; după cîte știm, Florica Musicescu nu agrea o astfel de idee.

Cu aceeași sinceritate și căldură, Nicolae Parocescu reînvie marea personalitate a profesorului *George Breazul*, în contextul cel mai semnificativ al activității sale — de educator, de „pedagog-teoretician și asiduu propagator, ca profesor, publicist și conferențiar, al ideilor celor mai noi și mai progresiste pe atunci în domeniul educației muzicale". Avînd la îndemînă un bogat material documentar, pus la dispoziție de Biblioteca „George Breazul", studiul lui Nicolae Parocescu se distinge prin sistematizare clară, bogăție de idei și putere de convingere.

Lui Meline Poladian-Ghenea îi revine meritul de a cerceta cu migală și interes viața muzicală a țării noastre din prima jumătate a secolului XIX, descoperindu-ne personalitatea unei eminente muziciene, *Elena Asachi* — compozitoare, interpretă și animatoare entuziastă a principalelor momente muzicale din Iașii primelor decenii ale secolului XIX. Un studiu de evocare, cercetare și analiză, pe care-l considerăm ca o importantă contribuție la cunoașterea trecutului nostru muzical.

Ștefan Niculescu, într-un studiu succint, prezintă fenomenul sonor numit *eterofonie*, „descoperit de muzica de astăzi, dar existent și în culturile arhaice, folclorice sau extraeuropene". Demonstrarea, cu exemple din creația vie, ni se pare extrem de interesantă și convingătoare. De altfel, avem cunoștință că textul acestei cercetări a stîrnit mult interes la Bienala de la Zagreb (1969), precum și la Sesiunea de comunicări științifice din 1969 a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București. Este meritul compozitorului Ștefan Niculescu de a aduce în discuție astfel de probleme, pe care le-am dori continuate și diversificate. Următoarele volume de *Studii de muzicologie* pot fi gazde bune acestor preocupări.

Sub îndrumarea științifică a lui Ștefan Niculescu, în cadrul Cercului de forme al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București, Luminița Vartolomei elaborează studiul *Procedee polifonice în Invențiunile la 2 și 3 voci de Bach*, o încercare a autoarei de a sistematiza aceste invențiuni „pe baza analizei procedeelor polifonice utilizate de Bach în această serie de lucrări". Studiul ni se pare interesant, valoros prin elementele și metoda de analiză, cu atît mai mult cu cît Luminița Vartolomei nu scapă din vedere latura artistică a creației marelui Bach.

În studiul său, *Genurile muzicii populare românești*, Emilia Comișel expune pe larg caracterele specifice *Doinei* — definirea, categorisirea, circulația și legătura ei cu alte genuri folclorice — căutînd să înlăture confuzia, ce a dăinuit multă vreme chiar și printre muzicieni, că doina și cîntecul propriu-zis ar constitui un singur și același gen. Autoarea ilustrează mai multe tipuri de doină — din Muntenia, din Moldova, din Transilvania, doina vocală și instru-

mentală (cu toate subtipurile lor) etc. — cu ajutorul unor exemple muzicale din care desprinde formule caracteristice, sisteme sonore, totul raportat, în analiză, la ambele componente ale doinei : text și melodie.

Eugenia Cernea semnează articolul *Contribuții la studiul modurilor în cîntecul popular românesc din Bihor și Valea Almăjului,* o lucrare mai veche (1956), a cărei temă a făcut obiectul unei comunicări în Sesiunea științifică a Institutului de etnografie și folclor în anul 1966. Organizarea modală bitonică, ca rezultat al pendulării melodiei între două trepte de sprijin, desprinsă din contextul cîntecului popular românesc din Bihor și Valea Almăjului, este tema acestui studiu, în care autoarea relevă unele concluzii interesante și invită la cercetări noi, utile completării observațiilor sale.

Muzica românească de azi — sinteze și perspective este tema cercetărilor lui Petre Brâncuși, autorul reușind să ne prezinte în culori sugestive stadiul actual și strălucirea culturii noastre muzicale, ca sinteză a nobilei tradiții populare și a strădaniilor înaintașilor muzicii românești.

Viorel Cosma ne face cunoscut fondul de *Manuscrise muzicale românești în Biblioteca Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București.* Bogatul și interesantul fond de manuscrise muzicale, obținut mai cu seamă din donații, reorganizarea Bibliotecii conservatorului după criterii de clasificare internațională, analiza acestui fond iată elementele ce i-au facilitat lui Viorel Cosma elaborarea unui studiu prețios, menit a ne contura surprizele cele mai agreabile, prin descoperirea, în Catalogul manuscriselor anexat, a unor lucrări de mare valoare artistică și științifică.

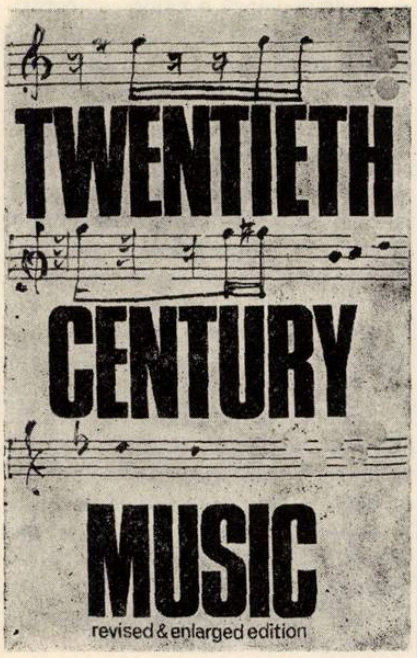
Este *Muzica un proces de comunicare ?* Iată tema pe care o abordează Pavel Apostol în studiul său, pornind de la ideea că „prima caracteristică obiectivă a muzicii constă în a fi un mesaj comunicativ între oameni". Audiția muzicală, procesul de comunicare, condiția în care este posibilă comunicarea, specificul comunicării muzicale, mesajul muzical, toate acestea sînt cercetate de autor din punctul de vedere al esteticianului, al filozofului, și, mai ales, al muzicologului.

Popasurile lui *Enescu la Budapesta,* concertele marelui nostru muzician, precum și ecourile stîrnite în lumea muzicală a capitalei maghiare constituie subiectul comunicării lui Ștefan Lakatoș, succintă, documentată și revelatoare. Numeroasele fragmente din presă, citate de autor cu abundență, ne destăinuie admirația, stima și recunoștința publicului din Budapesta pentru momentele de încîntare artistică oferite de genialul nostru muzician în repetate rînduri.

Aceasta este structura celui de al cincilea volum de *Studii de muzicologie.* Am fi dorit ca în cuprins să figureze mai multe studii și cercetări cu privire la muzica contemporană, la analiza procesului de creație al muzicii zilelor noastre, la fenomenul muzical românesc, la școala românească de compoziție, la problematica creației muzicale moderne. Desigur, toate acestea ar da un plus de interes volumelor de *Studii de muzicologie,* numeroșii cititori, dornici de a găsi răspuns la multe întrebări cu privire la muzica secolului nostru, aflînd aici cercetarea competentă a muzicologiei românești.

TITUS MOISESCU

VITRINA PUBLICAȚIILOR STRĂINE



Twentieth century music, Edited by Rollo H. Myers, New revised and enlarged edition. London, Calder and Boyars, 1968, 289 p.

Însumînd în prima parte un mănunchi de studii asupra fenomenului muzicii pînă către mijlocul veacului XX, iar în partea doua o panoramă a creației contemporane din Austria, Germania, Belgia, Franța, Italia, Scandinavia, Spania, Anglia, S.U.A., U.R.S.S. și America Latină, volumul se impune prin cîteva prestigioase condeie : Claude Rostand, Paul Collaer, Karl Heinz Fűsel, Eric Blom, Theodor Adorno, Malcom Troup, André Hodeir, Roman Vlad etc. Dezbaterea unor probleme tipice veacului nostru (Muzica concretă, electronică, microintervalele, raportul între muzica nouă și public, între dirijor și compozitor, rolul muzicii la radio și în cinematografie), precum și analizele cu caracter de sinteză, asupra elementelor novatoare ale lui Stravinski și Alban Berg, conferă lucrării un interes deosebit. Studiile monografice pe țări suferă însă printr-o accentuată generalizare. Utilă ne apare lista selectivă a principalelor filme muzicale (1907—1958) ce demonstrează contactul cu acest gen a compozitorilor Saint-Saëns, A. Honegger, E. Satie, D. Milhaud, J. Ibert, Vaughan Williams, S. Prokofiev, B. Britten, A. Bliss etc. Diversitatea contribuțiilor științifice reflectă multiplele puncte de vedere asupra tendințelor estetice de la începutul veacului (unele depășite în prezent), împrumutînd cărții un aspect mai degrabă de mozaic contradictoriu, decît de sinteză unitară. *Muzica veacului XX* rămîne un volum de orientare multilaterală într-un peisaj artistic viu colorat.

VITRINA PUBLICAȚIILOR STRĂINE

Kompozitori i Muzički pisci Jugoslavije. Članovi Saveza Kompozitora Jugoslavije, 1945—1967, Sastavila Milena Milosavljević-Pešić, Urednik, Zija Kučukalić, Catalog. Beograd, Savez Kompozitora Jugoslavije, 1968, 663 p.

Redactat în limbile sîrbă și engleză, catalogul compozitorilor, muzicologilor, criticilor muzicali, etnomuzicologilor și profesorilor iugoslavi, cuprinde o scurtă prefață a autorului (M. Milosavljević-Pešić), o amplă introducere în istoria muzicii popoarelor Iugoslaviei (Krešimir Kovačević), o listă a abreviațiilor, precum și o suită de medalioane — în ordine alfabetică — ale tuturor muzicienilor jugoslavi contemporani, membri ai Uniunii compozitorilor. Volumul a fost redactat ca instrument de propagandă internațională (conține date succinte bio-bibliografice, adresele particulare ale muzicienilor etc.), evitînd suprapunerea cu lucrările lexicografice publicate anterior *(Muzička Enciklopedija,* 2 vol., 1958—1963), *Likovi savremenih bosanko-hercegovačkih Kompozitora* de Z. Kučukalić, 1961, *Historijski razvoj muzičke kulture Jugoslavije,* 1962, și *Muzičko stvaralaštvo u Hrvatskoj* de K. Kovačević, 1966). Prin amploarea lucrării, exactitatea datelor, excelenta punere în pagină, volumul mare de informații bio-bibliografice, catalogul relevă bogăția creației și preocupărilor artistice ale muzicienilor contemporani.

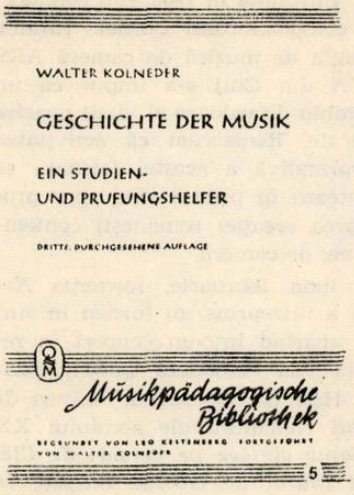
Van Waersberghe, Joseph Smits — *Musikerziehung.* În : *Musikgeschichte in Bildern,* Band III : *Musik des Mittelalters und der Renaissance,* Lieferung 3. Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1969, 214 p.

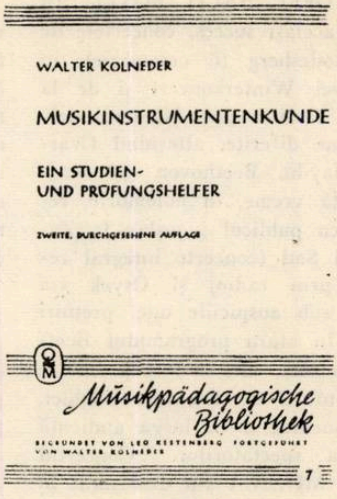
Colecție iconografică de notorietate științifică mondială, *Istoria muzicii în imagini,* consacră învățămîntului muzical din antichitate și evul mediu, un volum de necontestat interes documentar și informațional. Tipurile de școli, sistemele de învățămînt, metodica, didactica și formele de învățămînt, viața școlarilor, obiectele de învățămînt, sistemul de învățămînt în Grecia antică și Evul mediu, noțiunea de „armonie", știința muzicii *(artes liberales)* — acestea sînt capitolele amănunțit tratate de către van Waersberghe. Ilustrația bogată, inedită în mare măsură (remarcabile ne apar paginile consacrate metodicei și notației guidonice), precum și aparatul științific (prețioasă este cronologia tratatelor muzicale între anii 354—1538) completează această excelentă sinteză asupra învățămîntului muzical. Din păcate, autorul nu a cunoscut muzica bizantină, organizarea învățămîntului, manualele *(papadiki),* sistemele de notație muzicală din sud-estul european. *Istoria muzicii în imagini* — inițiată de Heinrich Besseler și Max Schneider în 1961, continuată azi de Werner Bachmann — a adăugat încă o valoroasă contribuție muzicologică și pedagogică la monumentala operă de valorificare a fondului documentar muzical universal.

Klein, Rudolf — *Die Wienerstaatsoper.* Ein Führer durch das Geschichte. Wien, Verlag Elisabeth Lafite, 1969, 83 p.

Monografia ilustrată a vestitului teatru liric vienez (inaugurat la 25 mai 1869 cu *Don Giovanni* de Mozart), constituie în primul rînd un ghid al amatorului de operă, apoi un instrument de lucru pentru muzicologi (se prezintă cronologic : premierele absolute, pe stagiuni, direcțiile teatrului, localurile). Punctînd momentele principale din viața instituției (trupele italiene, spectacolele mozartiene, *Fidelio,* Wagner și Strauss, opereta clasică, verismul, operele naționale ale lui Smetana și Janacek, umanismul operei lui Alban Berg), ocupîndu-se apoi de cîntăreții autohtoni și oaspeți (revine des Viorica Ursuleac), de corpul de balet, de viața mașiniștilor din culise — toate ilustrate ingenios și într-o remarcabilă ținută grafică — autorul oferă o lectură cursivă, plăcută, atrăgătoare. Îmbinînd armonios — printr-un stil ales, sobru — elementul documentar cu cel pitoresc, subliniind rolul instituției în viața artistică austriacă și mondială, Rudolf Klein a realizat o excelentă monografie de popularizare.

VITRINA PUBLICAȚIILOR STRĂINE





Kolneder, Walter — *Geschichte der Musik.* Ein Studien — und Prüfungshelfer. Heidelberg, Quelle und Meyer, 1968, 75 p. Kolneder, Walter — *Musikinstrumentenkunde,* idem, 1969, 42 p.

Reunite sub atrăgătoarea colecție *Musikpädagogische Bibliothek,* volumele profesorului și directorului Conservatorului din Karlsruhe se remarcă prin claritatea expunerii, originala sistematizare a materialului, informația bibliografică „la zi", spiritul pedagogic de prezentare a unui imens fond documentar. *Istoria muzicii* (aflată deja la a treia ediție) abordează succint antichitatea, evul mediu, renașterea, barocul, clasicismul, romantismul, școlile naționale (iarăși „strălucim" prin absență, deși unii vecini și-au găsit locul !), muzica modernă și contemporană, încheindu-și expunerea cu muzica electronică și concretă. Este un îndrumar concret pentru elevul de școală medie, amatorul de muzică, dar totodată — datorită bibliografiei și sintezei — și un prețios auxiliar pentru profesori și muzicologi. *Studiul instrumentelor* debutează cu o introducere în principiile de organologie muzicală, în acustică etc., după care prezintă instrumentele *idiofone, membranofone, cordofone, aerofone, electro-mecanice* și *electronice.* Broșura se încheie cu noțiuni despre disc și banda de magnetofon. La ambele lucrări atrage atenția bibliografia selectivă. Traducerea în limba română ar putea aduce foloase învățământului nostru muzical.

Österreichische Musikzeitschrift. 25 Jahre Österreichische Musikzeitschrift, Wien, 25, Heft 1, 1970.

Revista muzicală austriacă, fondată de dr. Peter Lafite, a împlinit un sfert de veac de existență. Numărul festiv (deschis cu saluturile președintelui Republicii dr. H. C. Franz Jonas, cancelarului federal dr. Josef Klaus și ministrului învățământului dr. Alois Mock) se remarcă prin cîteva articole substanțiale privind începuturile și drumul periodicului muzical (Elisabeth Lafite, dr. Wilhelm Waldstein), etica și estetica actului creator (H. E. Apostel), privire asupra muzicii austriece contemporane (H. Kaufmann), prezența muzicii austriece (R. Klein), mișcarea muzicală și cercetarea științifică oglindite în revistele muzicale austriece (W. Szmolyan), ș.a. Este un număr dens, capabil să ofere cititorului o imagine complexă asupra școlii muzicale austriece din ultimul sfert de veac. Ținuta sobră a studiilor — proprie acestei reviste —, grafica îngrijită, ilustrațiile excelente, conferă numărului festiv toate atributele de fond și formă, capabile să marcheze maturitatea unui periodic de prestigiu european.

EUGEN VICOS

● Recent, în R.S.F. Jugoslavia s-a desfăşurat un concurs internaţional de muzicologie, organizat de Uniunea compozitorilor din Ljubljana şi de revista jugoslavă ZVUK, cu prilejul apariţiei celui de-al 100-lea număr. În cadrul lucrărilor de specialitate prezentate, reunind circa 100 de studii şi volume de muzicologie, au fost selecţionate cele mai reprezentative producţii contemporane. Muzicologia noastră a fost distinsă, cu această ocazie, cu două premii acordate criticului Alfred Hoffman, pentru studiul *Stilul interpretului* (Premiul al III-lea) şi compozitorului Doru Popovici, pentru studiul de sinteză după monografia *Don Carlo Gesualdo, Principe di Venosa* (Premiul special). Premiul I nu a fost acordat. Ţinînd seama de rigurozitatea selecţiei, acest succes al muzicologiei româneşti se înscrie ca o semnificativă afirmare pe plan internaţional, dovedind valoarea gîndirii estetice şi înaltul nivel profesional necesar unei asemenea confruntări de opinii.

● Ultimele stagiuni au însemnat pentru Cvartetul MUZICA, o perioadă importantă, în care, după serioasă afirmare în viaţa noastră muzicală, a urmat confruntarea cu publicul de peste hotare. Încă de la primele turnee, de dimensiuni restrînse, aprecierile s-au dovedit favorabile, subliniindu-se calităţile interpretative ale celor patru muzicieni — George Hamza, vioara I-a, Constantin Costache, vioara II-a, Ludovic Lang, violă, Robert Sladek, violoncel. Un an de intense eforturi, numărînd mai multe turnee în Germania, Jugoslavia, Italia, Austria, s-a încheiat cu concertele prezentate în lunile octombrie—noiembrie 1969.

Astfel, la 5 octombrie a început turneul în R.F. a Germaniei, cu un concert dat la Offenbach am Main, în cadrul ciclului „Concertul maeştrilor" — în program Beethoven (op. 95), Schubert (cvartetul „Fata şi moartea"), Alban Berg (op. 3). „Din nou, Cvartetul MUZICA, format din instrumentişti ai Filarmonicii bucureştene, a stîrnit un mare interes... deosebita cultură, ce se poate observa în culoarea sonoră, omogenitatea cîntului cameral de ansamblu merită cele mai inimoase aplauze pentru muzicieni". (Elsbet Kern, în OFFENBACH POST). Au urmat, cu acelaşi succes, concertele de la Bad Godesberg (6 octombrie), în cadrul seriei Winterkoncert şi de la Academia Musica din Niederaltaich, cu programe diferite, alternînd Cvartete de Haydn, Beethoven (18 oct.). După scurtă vreme, în noiembrie, reîntîlnirea cu publicul iugoslav la Zagreb, Novi Sad (concerte integral retransmise prin radio) şi Osyek s-a desfăşurat sub auspiciile unei preţuiri deosebite. În afara programului Beethoven, Schubert, aici a fost prezentat Cvartetul nr. 2 de Dumitru Bughici, care s-a bucurat de o largă audienţă din partea spectatorilor. „Concertul cvartetului MUZICA s-a desfăşurat în spiritul celei mai convingătoare tradiţii. În piesele alese, oaspeţii au demonstrat o măiestrie tehnică, o artă a stilului concertant, subtilă gradaţie a nuanţelor, de la piano la forte. Prin felul cum modelează expresia, ei au arătat că pot contura cu claritate atmosfera specifică fiecărui compozitor, fie că este vorba de delicateţea rustică a unui Menuet de Haydn sau de romantismul muzicii lui Schubert. Ei au prezentat şi o lucrare a compozitorului român Dumitru Bughici, în a cărui concepţie lineară folclorul ocupă un loc aparte." (Andrija Tomašek în VJESNIK din Zagreb).

Chiar la începutul lunii februarie, cvartetul MUZICA, după cîteva concerte în ţară (şi să remarcăm că prezenţa lui în viaţa muzicală este consecvent urmărită, atît în programe tradiţionale, cît şi în seri de muzică contemporană), va reîncepe activitatea de turnee cu R.F. a Germaniei şi R.D.G. Urmează prezenţa în cadrul bicentenarului Beethoven la Belgrad şi, ca invitaţi ai Centrului cultural, la Novi Sad (luna mai), o revenire la Viena, unde în urma interpretării Cvartetului de Alban Berg, anul trecut, au fost solicitaţi să repete concertul şi la Linz. Dintre proiectele mai îndepărtate, mai menţionăm turneul în Statele Unite ale Americii şi Canada — luna octombrie — pentru a oferi un tablou de perspectivă asupra unei activităţi susţinute, care merită cele mai alese elogii, pentru modul în care popularizează în viaţa muzicală internaţională, prezenţa artei interpretative şi componistice româneşti.

● Înfiinţată în 1968, sub conducerea compozitorului Cornel Ţăranu, formaţia de muzică de cameră ARS NOVA din Cluj s-a impus ca un ansamblu de valoare al vieţii noastre muzicale. Remarcăm că activitatea interpretativă a acestei formaţii se orientează în primul rînd spre promovarea creaţiei româneşti contemporane, de cameră.

În luna februarie, formaţia Ars nova a întreprins un turneu în Anglia, apărînd într-un concert în renumita sală londoneză Queen Elizabeth Hall (11 februarie). Alături de lucrări româneşti ale secolului XX — *Şapte cîntece pe versuri de Clément Marot* de George Enescu, *În marea trecere* de Doru Popovici, *Episodi* de Vasile Herman, *Dialoguri* de Cornel Ţăranu, şi *Trei Poeme pe versuri de Ana Blandiana, Simfonia de cameră* de Dan Constantinescu şi *Sursum corda* de Costin Miereanu — au fost incluse în program şi două creaţii ale compozitorilor englezi contemporani — *Trio pentru flaut, violă şi pian* de Hugh Wood şi *Antechrist* de Peter Maxwell Davies. Atît alcătuirea programului cît şi interpretarea au suscitat un viu interes din partea publicului, criticii de specialitate şi a Radioului, care a imprimat integral concertul.

„Execuţia celor două piese engleze, care în mod clar au fost pregătite cu multă grijă, este o dovadă a nivelului înalt de interpretare muzicală a formaţiei — notează Peter Heyworth în Observer (15 febr). „Formaţia românească de muzică contemporană — adaugă John Warrack în *Sunday Telegraph* (15, febr.) — a prezentat lucrări care folosesc metode de compoziţie avansate... Ei au dovedit în mod clar că se preocupă de păstrarea şi reîmprospătarea tradiţiilor. În lucrarea lui Davies au arătat că au o ureche foarte perspicace, o înţelegere temeinică a conţinutului muzicii... A fi în stare să prezinţi un concert de acest nivel, în mod atît de eficient şi cu o asemenea dominare a dificultăţilor, merită o deosebită admiraţie." „Lucrările româneşti prezentate în program — observă *The Dayly Telegraph* (12 febr.) — înclină în general mai mult către cultivarea unui sunet instrumental, dulce, doinit, de-

cît scriitura crispată și agresivă, caracteristică muzicii moderne din occident. Interesante comentarii privind programul și interpretarea, semnează William Mann în *Times* (12 febr.) : „Țelul suprem al concertului a fost de a prezenta Londrei aspecte ale muzicii românești din secolul XX. *Cîntecele* lui George Enescu au fost incluse în program ca un omagiu... punînd totodată în valoare cîntul delicat și fin nuanțat al sopranei Agneta Kriza. Ea și-a dezvăluit posibilitățile expresive și în *Trei poeme* de Cornel Țăranu, *În marea trecere* de Doru Popovici — lucrare scurtă și foarte emoționantă, cu un echilibrat și plăcut acompaniament pointilist pentru ansamblu de cameră. *Episodi* de Vasile Hermann pentru flaut și trei percuții alcătuiesc în mod coerent un discurs liber, în care flautul, piccola și flautul traversier erau alternate, oferind efecte de virtuozitate din partea lui Alexandru Poduțiu. Cornel Țăranu a fost și compozitorul *Dialogurilor*, o lucrare pentru ansamblu, conținînd o muzică grațioasă și plină de inventivitate... *Simfonia de cameră* de Dan Constantinescu care a folosit pe toți cei zece instrumentiști ai formației, s-a arătat interesantă pentru pasajele susținute ale unei mișcări murmurate. *Sursum corda* de Costin Miereanu putea trece drept naivă, dar este o piesă puternic caracteristică și inventivă din punct de vedere sonor." „Ars nova din Cluj — conchide *Financial Times* din 12 febr. sub semnătura lui Domenic Players... Stilul pe care l-am regăsit și în interpretarea majorității lucrărilor românești executate ar putea fi caracterizat ca o apropiere serioasă și metodică, întotdeauna foarte clară, o abordare agresivă, dar nu pătimașă, alertă, dar nu săltăreață, introspectivă... o realizare bună și solidă, bine echilibrată."

● Pianista LIANA ȘERBESCU, după turneele din R. F. a Germaniei (Köln), Franța (Metz), Uniunea Sovietică, a fost invitată în luna februarie, pentru a susține în cadrul concertelor Societății Filarmonice, un recital în orașul Lorient, din Bretania (Franța). Programul a cuprins cîteva lucrări reprezentative ale repertoriului preclasic, romantic și modern, elogios apreciat de către critică și public.

Astfel, cotidianul *Liberté*, sub titlul „Recital Liana Șerbescu", inserează în detaliu impresii asupra fiecărei piese prezentate. *Fantezia cromatică* de Bach a fost „o convingătoare introducere", urmată de „minunatul *Carnaval* de Schumann în care interpreta a restituit lucrării opiniile de estetician ale compozitorului. Precizia tehnicii, căldura și sensibilitatea au apărut subliniate de o poezie nouă, nuanțată. Folosind toate resursele instrumentului, Liana Șerbescu a desfășurat virtuozitatea sa în pagini de mare bogăție, unind fantezia spirituală cu forța și lejeritatea evocatoare în succesiunea planurilor și atmosferelor remarcabil zugrăvite sub razele fascicolelor luminoase." „În ce privește muzica lui George Enescu — *Pavana și Bourée* — „Liana Șerbescu s-a regăsit în elementul său, exprimîndu-se în același limbaj ca al promotorului școlii românești, manifestîndu-se deosebit de firesc în această scriitură clară, echilibrată, de nobilă inspirație. *Pavana* a fost unul dintre marile momente ale acestui recital „Cele șase *Studii* „ale elegantului Debussy au urmat, pentru demonstrații strălucitoare, pianista dovedind o particulară ușurință în pasajele cromatice, în sonoritățile opuse și în arpegiile compuse." Concertul s-a încheiat cu strălucitul *Mephisto Vals* de Liszt, unde pianista ne-a uimit."

Referindu-se la același recital, cronicarul cotidianului *Ouest France* încearcă o caracterizare a interpretei : „Am fost cuceriți de demonstrația tehnicii sale, jocul extraordinar prin dexteritate și sensibilitate, rînd pe rînd puternic sau nuanțat, ușor cînd este cazul, vibrant cînd aceasta se potrivește, în mod constant însă muzical. Ceea ce am apreciat în mod particular, este subtilitatea nuanțelor. Este o atingere abea simțită, care împinge sonoritățile pînă la limitele audibilității."

● Dirijorul PAUL POPESCU, după concertele din Austria (august 1969), la sfîrșitul anului 1969 și începutul anului 1970 a avut ocazia să se reîntîlnească cu publicul francez. Citățm din presa franceză date elocvente privind aceste ultime prezențe ale dirijorului, peste hotare. În articolul publicat de *La France* (4 dec. 1969) criticul Raul Parisot comentează concertul de la Bordeaux : „Popescu se impune prin claritate și eleganță. El construiește Simfonia a VII-a de Beethoven cu un gest ușor și plin de nerv ; cel mai bun moment al interpretării sale a fost *Scherzo*, care capătă prin acest dirijor grația unui dans al silfidelor." „Paul Popescu a dirijat fără partitură *Simfonia a VII-a* de Beethoven — notează Florence Mothe în *Sud Ouest* din 4 dec. 1969 —. Dintre lucrările lui Beethoven este poate cea mai puțin explicită, cea mai întortocheată. Ea se construiește fără încetare în jurul unui climat spiritual creiat prin repetarea obsedantă a aceleiași teme. Fără replică, dirijorul demonstrează că sesizează perfect valorile pe care trebuie să le concentreze în această lucrare."

La Paris, în 8 februarie, pentru prima oară la pupitrul orchestrei Concertelor Pasdeloup, Paul Popescu a avut de susținut un program dificil, în fața unui public deosebit de exigent. „Acompaniind soliștii, cu certe calități dirijorale, Paul Popescu a demonstrat și în *Simfonia a IV-a* de Schumann și *Preludiile* de Liszt un meșteșug serios și abil" (*Le Figaro* din 13 febr. 1970). Asistînd la acest concert, muzicologul Vasile Tomescu și-a notat impresiile în cadrul unui amplu articol publicat în revista *Contemporanul* (6 martie 1970). „Aceiași sală de concert (Theatre des Champs Elisées) a prilejuit aprecierea pe care și-ar dori-o, sîntem siguri, mulți șefi de orchestră, a tînărului dirijor Paul Popescu... Cîștigîndu-și deplină prestanță în fața orchestrei și a publicului, prin impecabila stăpînire a unui program bogat, dirijat fără partitură, Paul Popescu a construit *Simfonia* a IV-a de Schumann și Preludiile de Liszt, cu excepțională desinvoltură a sentimentului și claritatea concepției, care au suscitat entuziasmul publicului și interesul exponenților vieții de concert pariziene."

L. C.

DE PESTE HOTARE

„Opera comică" din Berlin, un teatru liric al viitorului?

Vizitînd capitala Republicii Democrate Germane cu prilejul unei călătorii de documentare, am fost în chip firesc preocupat să cunosc îndeaproape viaţa muzicală berlineză, cu numeroasele ei concerte, recitaluri şi spectacole de teatru liric. Dacă, în cadrul programelor serale, am solicitat să particip cu precădere la reprezentaţiile „Operei comice", preferinţa aceasta se datorează nu numai renumelui internaţional *unanim acceptat al instituţiei şi al vestitului* ei promotor, regizorul Walter Felsenstein, ci şi impresiei deosebite pe care am resimţit-o, asistînd la cele două spectacole prezentate de colectivul german la Bucureşti, în 1965 : *Povestirile lui Hoffmann* de Offenbach şi *Opera cerşetorilor* de Benjamin Britten. Era, de aceea, întru totul explicabil ca, aflîndu-mă la Berlin, să fiu dornic să urmăresc în propriul ei „sanctuar" cît mai multe din realizările „Operei comice". În felul acesta, am avut posibilitatea să particip la şase spectacole (*Deidamia* de Händel, *Bărbierul din Sevilla* de Paisiello, *Aida* de Verdi, *Liliacul* de Johann Strauss, *Visul unei nopţi de vară* de Britten şi *Tînărul lord* de Henze), care — adăugate la cele două, vizionate la Bucureşti — permit tragerea unor concluzii cu privire la principiile directoare aşezate la baza activităţii teatrului.

> „Vom reprezenta numai acele lucrări, care *pot* fi reprezentate aşa cum *trebuie* să fie reprezentate".
>
> Walter Felsenstein

Cuvintele acestea, rostite de Walter Felsenstein în 1947, cu prilejul înfiinţării „Operei comice", constituie esenţa programului său de activitate.

În mod concret, Felsenstein porneşte de la concepţia potrivit căreia spectacolul de operă nu trebuie să fie un simplu prilej de afirmare a unor voci mai mult sau mai puţin „frumoase", ci o redare a unei realităţi teatrale, întemeiată pe o acţiune muzicală şi înfăptuită cu ajutorul unor oameni care cîntă. De aci decurg o seamă de consecinţe, care marchează stilul de lucru al „Operei comice" cu trăsături întru totul originale.

În primul rînd este de relevat că fiecare spectacol are la bază o asemenea pregătire minuţioasă, muzicală şi scenică, încît practica — atît de obişnuită la alte teatre — de a se invita cîntăreţi oaspeţi, care intră în scenă cu cel mult o singură repetiţie de ansamblu (uneori nici cu atîta), este cu desăvîrşire exclusă. De aceea, „Opera comică" nu foloseşte artişti din afara colectivului său curent, decît dacă ei se angajează cu contracte de lungă durată, însuşindu-şi în detaliu indicaţiile scenice şi muzicale ale fiecărui rol, înainte de a debuta pe scenă. În felul acesta, spectacolele au asigurată o deplină unitate a stilului de interpretare, totul fiind subordonat unei unice concepţii de ansamblu.

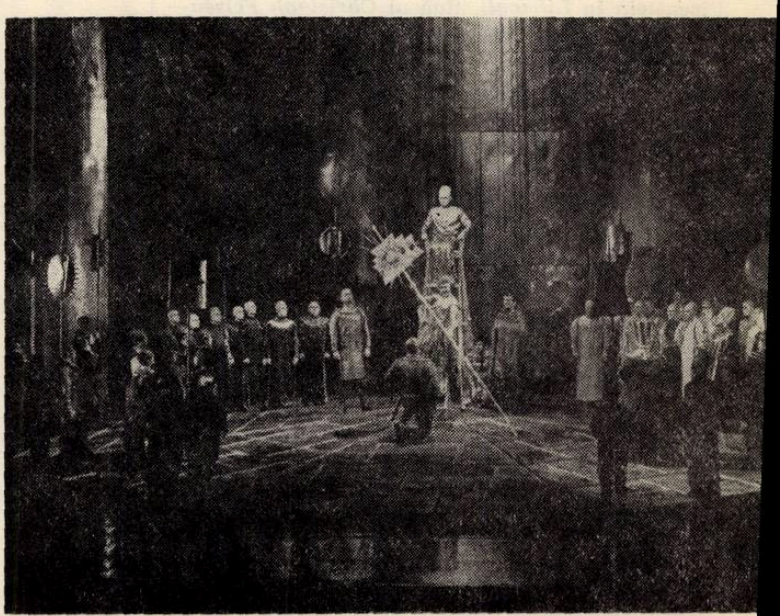
Pe de altă parte, atenţia acordată asigurării permanente a „tinereţii" spectacolelor se manifestă şi prin menţinerea unui număr limitat de opere (14—15) în repertoriul curent, fiecare fiind programată cel puţin de două ori pe lună, pentru a se afla într-un „rodaj" continuu. Pe măsură ce se montează un spectacol nou, se renunţă la reprezentarea unuia mai vechi. Anumite lucrări — considerate de importanţă capitală — rămîn însă mereu în repertoriu, împrospătîndu-se pe parcurs cu interpreţi noi, care preiau anumite roluri după o lungă perioadă de studiu (*Liliacul*, montat în 1947 de Walter Felsenstein, dar reluat mai recent în noua înscenare a lui Uwe Kreyssig, *Povestirile lui Hoffmann*, datînd din 1958, *Bărbierul din Sevilla* de Paisiello din 1960, *La Traviata* din 1960, *Visul unei nopţi de vară* din 1961 etc.).

Pornind de la principiul enunţat în motto-ul acestui capitol, Felsenstein a extins sfera preocupărilor colectivului dincolo de domeniul strict al operei comice, abordînd cele mai variate lucrări ale teatrului muzical, în măsura în care a apreciat că ele pot fi reprezentate „aşa cum trebuie" cu ajutorul forţelor de care dispune. Aceasta explică faptul că, în afara unor creaţii tipice de operă comică sau de operetă ca *Don Pasquale, Răpirea din Serai, Cosi fan tutte, Bărbierul din Sevilla* (de Rossini şi de Paisiello), *Fra Diavolo, Ţar şi dulgher, Mireasa vîndută, Bărbierul din Bagdad, Falstaff, Gianni Schicchi, Cei patru bădărani, Tîrgul din Sorocinsk, Albert Hering, Liliacul, Voevodul ţiganilor, Orfeu în infern, Viaţa pariziană, O noapte la Veneţia, Vînzătorul de păsări* etc., repertoriul instituţiei a cuprins, de-a lungul celor 23 de stagiuni de activitate şi o seamă de opere cu caracter dramatic, printre care, *Don Giovanni, Flautul fermecat, La Traviata, Aida, Othello,*

Boema, Tosca, Turandot, Manon Lescaut, Carmen, Olandezul zburător, Salomeea, Dama de pică etc. Toate operele puse în scenă s-au bucurat de montări pline de originalitate, multe din ele provocînd aprige controverse ; toți cei care au comentat spectacolele „Operei comice" au recunoscut însă, că aci s-a format, sub îndrumarea lui Walter Felsenstein, o adevărată școală modernă a regiei de operă, care — ducînd mai departe ideile novatoare ale lui Stanislavski, Nemirovici-Dancenko, Gustav Gründgens, Wieland Wagner — urmărește să transforme spectacolul de operă dintr-un „concert costumat" într-o evocare veridică a adevărului vieții. Acest țel comun transpare în toate reprezentațiile colectivului, indiferent dacă regia este semnată de însuși Walter Felsenstein sau de unul din diferiții săi colaboratori și elevi ca Joachim Herz, Heinz Rückert, Götz Friedrich, Horst Bonnet sau Wolfgang Kersten. Evident că, de-a lungul anilor, stilul a suferit o evoluție, că — de pildă — între *Bărbierul din Sevilla* de Paisiello, montat de Felsenstein în 1960 și *Aida*, pusă în scenă de Götz Friedrich în 1969, există deosebiri esențiale de concepție. Anumite elemente comune se pot constata însă la toate spectacolele, indiferent de data la care a avut loc premiera lor. Unul din aceste elemente îl constituie principiul că, reprezentația începe încă înainte de ridicarea cortinei. De aci, folosirea strict diferențiată, de la operă la operă, a spațiului avanscenei și a cortinei însăși, care devine un factor creator de atmosferă.

Principalul element comun îl reprezintă însă desfășurarea — minuțios pusă la punct — a spectacolului însuși. Deși sarcinile fixate de regizorii teatrului pentru diferiții cîntăreți comportă adeseori un înalt grad de dificultate, implicînd o condiție fizică atletică, totuși mișcarea scenică se desfășoară cu maximă exactitate, indiferent dacă premiera a avut loc săptămîna trecută sau cu zece ani în urmă. Totul este fixat cu asemenea precizie, încît pe parcursul celor opt spectacole urmărite n-am văzut nici măcar o singură dată un cîntăreț privind spre dirijor pentru a aștepta „intrarea", în loc de a-și îndrepta privirile acolo unde o cerea evoluția acțiunii scenice. Cît despre distincția între rolurile principale și cele secundare, — ea nu există în teatrul lui Felsenstein ; fără a ține seama de dimensiunile rolului, toți cei care participă la spectacol își au locul lor bine determinat în economia ansamblului, contribuind în egală măsură la evocarea realității teatrale. De aci, uzanța ca membrii colectivului — indiferent de platforma artistică la care au ajuns — să fie distribuiți deopotrivă în roluri de mare răspundere și în roluri episodice.

Punerea în valoare a situațiilor dramatice constituind principalul obiectiv al spectacolelor „Operei comice", interpretarea vocală ca scop în sine trece în mod firesc pe planul secund al importanței, devenind una din părțile componente ale artei cîntărețului de operă. Este evident că numai în felul acesta se poate ajunge la spectacole lirice moderne, realiste, eliberate de zgura convenționalismului operistic. Înseamnă însă aceasta că, la alcătuirea colectivului solistic trebuie căutați interpreți înzestrați mai degrabă cu talent actoricesc decît cu însușiri vocale ? Ar fi păcat, deoarece în felul acesta s-ar văduvi spectacolul de operă de unul din punctele sale de atracție principale. Ideal ar fi ca ansamblul să cuprindă artiști lirici totali, capabili să răspundă în egală măsură atît exigențelor regizorale, cît și celor muzicale propriu-zise. Constituirea unui întreg colectiv, alcătuit numai din asemenea artiști, este desigur un vis greu realizabil. Că nu este imposibil, a dovedit-o însuși Felsenstein atunci cînd a început să-și caute membrii ansamblului în diferite țări angajînd numai pe acei cîntăreți care corespundeau idealului său artistic, și care erau dispuși să se devoteze pentru un număr de ani activității în cadrul „Operei comice". Un exemplu în acest sens îl constituie cehul *Rudolf Asmus*, pe care-l avem în memorie ca excepțional interpret al diabolicelor personaje Lindorf, Coppelius, Dr. Miracol, Dapertutto, în spectacolul *Povestirile*



„Aida" : actul I, tabloul II (în dreapta, Els Bolkestein în rol

lui Hoffmann din 1965, un membru constant al colectivului berlinez. În ultimii trei ani s-a încadrat în ansamblu și un talentat cîntăreț român, basul *Dumitru Brebenel*, pe care am avut prilejul să-l urmăresc în dificilul rol al lui Oberon din *Visul unei nopți de vară*, realizat în condiții vocale și actoricești grăitoare pentru progresele realizate în acest răstimp. Mai fac parte din colectiv tenorul olandez *Anton de Ridder*, balerina cehă *Nadia Tumova* etc.

O seamă de talentați artiști germani dau viață unei galerii variate de eroi, punînd în joc întreaga lor capacitate actoricească și vocală. Aș menționa printre ei, în primul rînd, pe

Werner Enders — remarcat, în 1965, la București prin virtuozitatea compoziției sale în rolul decrepitului valet Franz, din actul Antoniei în *Povestirile lui Hoffmann*, — pe care l-am revăzut la Berlin în roluri foarte diverse ca importanță, dar realizate fără excepție cu o uimitoare măiestrie profesională : maimuța Adam (personaj central din *Tînărul lord* de H. W. Henze), prezentată în „înalta societate" ca nepotul unui lord englez, dar și gardianul Frosch în *Liliacul* și servitorul Adonis — rol episodic — în *Bărbierul din Sevilla* de Paisiello. Un element de bază al ansamblului este soprana *Elisabeth Ebert*, pe care am urmărit-o la Berlin în trei creații de mare diversitate stilistică (Rosina din *Bărbierul din Sevilla*, rolul titular din *Deidamia* de Händel și Titania din *Visul unei nopți de vară*), vădind deopotrivă voce cultivată și o mare sensibilitate în jocul scenic. Tînărul tenor *Günter Neumann* (prezent în rolul lui Odysseus din *Deidamia*, dar și în rolul episodic al Mesagerului din *Aida*) este o „stea" în plină ascensiune, remarcabil prin autoritatea cu care stăpînește pretențiosul stil de coloratură händelian. Personalități interesante s-au mai dovedit a fi tenorul *Hanns Nocker* (masiv Eisenstein în *Liliacul*), tînărul *Christoph Felsenstein* (fiul maestrului, în zglobiul Puck din *Visul unei nopți de vară*), baritonul *Uwe Kreyssig* (multilateral distribuit în Figaro din *Bărbierul din Sevilla*, Doctorul Falke din *Liliacul*, Demetrios din *Visul unei nopți de vară*, secretarul Lordului din *Tînărul lord*), mezzo-soprana *Ute Trekel-Burckhardt* (apariție distinsă, în rolurile de travesti ale lui Ahile din *Deidamia* și Prințului Orlovsky din *Liliacul*), soprana *Els Bolkestein* (în rolul titular din *Aida*) etc.

Conducerea muzicală, în cele șase spectacole vizionate la sediul teatrului, a fost deținută de dirijorii *Gert Bahner (Tînărul lord, Aida)*, *Karl-Fritz Voigtmann (Visul unei nopți de vară, Liliacul)*, *Siegfried Kratzer (Bărbierul din Sevilla)*, membri permanenți ai colectivului, cărora li s-a alăturat, în *Deidamia*, tînărul *Thomas Sanderling* (fiul cunoscutului dirijor Kurt Sanderling), un reputat specialist în muzica lui Händel. În general, pare a exista un stil dirijoral „al casei", avînd drept caracteristici un mare respect față de partitură și o nedezmințită precizie a execuției. Trăsăturile acestea, datorită cărora lucrările preclasice și cele contemporane beneficiază de o interpretare muzicală de elevată ținută, nu sînt totuși suficiente cînd este vorba de o operă ca *Aida* sau de o operetă ca *Liliacul* ; aci se mai cere în plus o subliniere corespunzătoare a expresiei dramatice sau a acelui „schwung" caracteristic vienez, care sînt pe alocuri în suferință.

Dintre spectacolele vizionate la Berlin, cel mai impresionant sub raportul măiestriei regizorale mi s-a părut a fi *Visul unei nopți de vară*. Ceea ce a realizat aci *Walter Felsenstein* ca fantezie a mișcării scenice și ca succesiune caleidoscopică a tablourilor (scenografia : Rudolf Heinrich) constituie o adevărată încîntare. Spiritualitatea fină, scînteietoare a comediei lui Shakespeare, ambianța feerică a nopții silvestre de vară, cunosc în tratarea lui Felsenstein un echivalent pe deplin realizat. Întregul spectacol se desfășoară într-un ritm uluitor, cvasi-cinematografic, succesiunea tablourilor și a scenelor avînd loc cu o precizie de ceasornic, — aceasta deși asistam la a 88-a reprezentație, programată în al 9-lea an după premieră și deși pe parcurs unii dintre interpreți au fost înlocuiți.

Aceeași exactitate a mișcărilor scenice am întîlnit-o și în *Bărbierul din Sevilla* de Paisiello, interpretată pentru a 164-a oară după premiera din 1960 ! În comparație cu celebrul „Bărbier" al lui Rossini — creat cu 34 de ani mai tîrziu — opera cu aceeași temă a lui Paisiello folosește, în libret ca și în muzică, un umor mai delicat, mai puțin robust și caricatural. Este o caracteristică pe care a folosit-o și Walter Felsenstein în montarea sa.

Celelalte patru spectacole vizionate la Berlin poartă — în ce privește regia — semnăturile unor elevi și colaboratori ai lui Felsenstein. *Joachim Herz* în *Tînărul lord* de Henze, reușește o montare savuroasă, exploatînd din plin efectele comice rezultate din contrastul între „bunele maniere" ale societății sus-puse dintr-un tîrgușor de provincie german, din prima jumătate a secolului trecut, și moravurile ciudate ale maimuței prezentate drept „nepot" al nobilului englez Sir Edgar ; *Wolfgang Kersten* creează în *Deidamia* de Händel o ambianță de puritate clasică, subliniată de scenografia lui Reinhart Zimmermann, care folosește suprafețe geometrice, acoperite cu gravuri baroce, mărite fotografic la scară mare și colorate discret ; *Uwe Kreyssig* recurge în *Liliacul* la o regie alertă (mai ales în scena balului), pe care o suprapune unui fundal scenografic (Reinhart Zimmermann) conceput în spiritul tradiției straussiene.

Cea mai surprinzătoare montare, capabilă să dea naștere unor aprige controverse, mi s-a părut a fi însă aceea realizată de *Götz Friedrich* pentru *Aida*. În cazul de față, tradiția regizorală a fost cu desăvîrșire abandonată, în favoarea unui stil, pe care nu l-aș putea caracteriza mai bine decît a făcut-o revista vest-germană „Opernwelt" : *„Götz Friedrich a catapultat-o pe prințesa Aida pe o altă planetă cu ajutorul unei cabine spațiale „Apollo", al cărei monumental corp din aluminiu formează fundalul scenei, iar învelișurile aruncate, părți concave și convexe, panouri și folii de argint, constituie cadrul imaginii realizate de Reinhart Zimmermann"* ; iar mai departe : *„Este o proiectare într-o lume utopică... cea mai utopică înscenare a stagiunii"*.

Nu știu dacă Götz Friedrich a urmărit să realizeze o montare utopică, dar că a dorit să desprindă drama lui Radames și a Aidei de epoca faraonilor și de ambianța specifică a Egiptului antic, pentru a-i da o valabilitate general-umană, fără o fixare concretă în timp și în spațiu, — aceasta mi se pare a fi evident. A declarat-o, de altfel, însuși regizorul în pro-

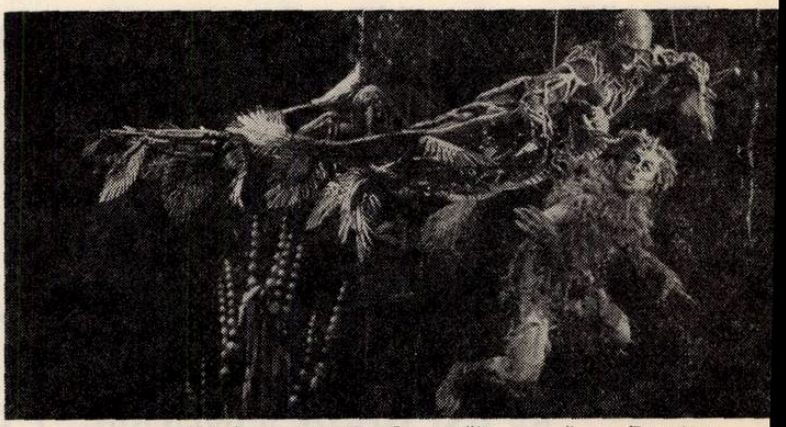
gramul de sală : *„Verdi n-a urmărit niciodată să ilustreze istoria. El folosește istoria ca pretext pentru a povesti destinele unor persoane individuale, iar prin însumarea lor, istoria omului“*. Și mai departe : *N-am căutat să imaginez o epocă reală sau istorică, ci să redau o epocă artificială, care poate realiza o punte între îndepărtatul trecut și agitatul prezent ; în felul acesta se obține trecerea operei din domeniul realului în acela al posibilului ! Spațiul de joc, imaginat de scenografie pentru o astfel de realitate, este conceput vertical din pereți de formă convexă și concavă, construiți din metal rece strălucitor — amintind aluminiul —, a căror factură monumentală trezește în spectatorul de astăzi asociația unei lumi funcționînd într-o ambianță netedă, rece...“*

Am transcris acest lung citat din textul semnat de Götz Friedrich în programul de sală, pentru că el cuprinde o caracterizare clară a intențiilor regizorului și totodată a tabloului scenic. Impresia de „catapultare pe o altă planetă“, despre care vorbește revista „Opernwelt“, este într-adevăr dominantă. Drama care se joacă, în acest cadru, între Aida, Radames, Amneris și Amonasro nu pierde totuși din intensitate, ci apare — dimpotrivă — redusă la esența ei. La aceasta contribuie, între altele, și ingenioasele efecte de lumini, care subliniază momentele psihologice ale acțiunii.

Uimitoare prin îndrăzneala concepției este scena triumfului. Consecvent cu ideea sa generală a îmbinării trecutului cu prezentul, Götz Friedrich a introdus în cortegiul care defilează pe scenă, grupuri de războinici în așa fel dispuși, încît sugerează coloane de tancuri și de vehicule motorizate ! Legătura cu actualitatea apare și în modul în care se prezintă prizonierii etiopieni : aluzia la lagărele de concentrare, la ororile războiului din Vietnam este evidentă.

Întrucîtva forțată mi s-a părut totuși, în acest context, ideea aducerii în scenă a patru scuturi purtate pe lănci, pe care se află trupurile acoperite de cearceafuri albe ale unor generali egipteni căzuți în luptă. Cultul morților, care se mimează în continuare pînă la introducerea trupurilor în templu, se desfășoară pe fondul muzical conceput de Verdi ca suport al unui balet destinat să exprime bucuria victoriei ; contradicția este izbitoare... Oricum, nu consider că aprecierea făcută într-un alt articol al revistei „Opernwelt“ cu privire la tabloul triumfului *(„un corp străin, nereal, bombastic, în mijlocul unei drame intime profund omenești“)* este îndreptățită. În ansamblul concepției lui Götz Friedrich despre montarea *Aidei*, scena triumfului își găsește în mod firesc locul așa cum a fost realizată, ca *„o secțiune a tuturor raporturilor individuale și politice care apar în Operă“* (din răspunsul la critică al regizorului, publicat tot în revista „Opernwelt“).

Discutabile mi-au apărut însă cîteva alte inovații regizorale. Mă refer, bunăoară, la poziția bizară în care este pusă să cînte Amneris în tabloul care precede scena triumfului : culcată pe spate, pe un fel de covor, cu capul spre public aplecat mai jos de linia orizontală, — mai incomod nici că se poate, și în ce scop ? Ciudat este și adevăratul „strip-tease“ care are loc, în același tablou, cînd un număr de sclavi negri o dezbracă pe Amneris, pentru a o îmbrăca apoi în ținuta festivă pentru scena triumfului ! Am fost surprins și de ideea de a face să se ivească în scenă — în tot timpul duetului Aida-Radames din tabloul Nilului — cînd Amonasro, cînd diferiți soldați etiopieni, „spionînd“ pe cei doi îndrăgostiți ; intenția de a realiza



„Visul unei nopți de vară“ : scenă cu Dumitru Brebenel (Oberon) și Christoph Felsenstein (Puck)

astfel un „suspense“ dramatic apare limpede, dar rezultatul este că se distrage atenția publicului de la acțiunea centrală a scenei.

Aceste obiecții nu scad, totuși, prin nimic meritul lui Götz Friedrich, de a fi realizat o punere în scenă de o originalitate indiscutabilă, capabilă să stimuleze efortul de gîndire al publicului și să accentueze noua orientare, intervenită în epoca din urmă, în procesul de înnoire a regiei operelor din repertoriul consacrat. Faptul că, o asemenea montare a putut avea loc în cadrul „Operei comice“ berlineze nu este întîmplător, ci semnificativ pentru direcția spre care se îndreaptă colectivul acestei scene, pe bună dreptate renumită în lumea teatrului liric.

Este acesta stilul regizoral de operă al viitorului ? Un răspuns afirmativ categoric ar fi, desigur, hazardat. Dar ceea ce se poate susține cu certitudine este că „Opera comică“ din Berlin și nucleul de regizori grupat în jurul lui Walter Felsenstein aduc o contribuție activă, de mare preț, la eliberarea regiei de operă de sub influența poncifurilor și a șabloanelor învechite ale unei tradiții osificate, și la îndrumarea ei pe un făgaș nou, legat de exigențele publicului zilelor noastre.

EDGAR ELIAN

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations
de l'Union des Compositeurs
de la République Socialiste de Roumanie

LE CONCOURS ET LE FESTIVAL INTERNATIONAL DE MUSIQUE LÉGÈRE „LE CERF D'OR" BRAŞOV–ROUMANIE–3-ÈME ÉDITION 1970

Les concurrents

La 3-e édition du Festival International „Le Cerf d'Or" de Braşov (mars 1970) s'est déroulée sous le signe de l'affirmation la plus positive de la jeunesse et de l'art du chant dans le monde. Des jeunes de 26 pays, depuis l'Union Soviétique au Portugal et depuis la Suède à la Turquie, se sont réunis, animés par une même pensée et par un même sentiment ardent et amical, pour y présenter la chanson roumaine et les chansons d'autres peuples.

La Radio-Télévision Roumaine est en droit d'être pleinement satisfaite de la merveilleuse moisson que lui vaut aujourd'hui son initiative d'il y a trois ans, car on ne saurait ne pas remarquer, avec un sentiment de légitime fierté, la marche *crescendo* qu'a enregistrée cette manifestation admirable d'art et de culture.

Par les soins de l'Union des Compositeurs de Roumanie, plus de 90 morceaux de musique légère roumaine ont été traduits et édités en temps utile ; c'étaient des chansons de compositeurs roumains, mises à la disposition des concurrents étrangers afin qu'ils pussent les étudier à loisir et choisir celles qui, le mieux, devaient leur valoir la manifestation de leurs qualités vocales et d'interprétation.

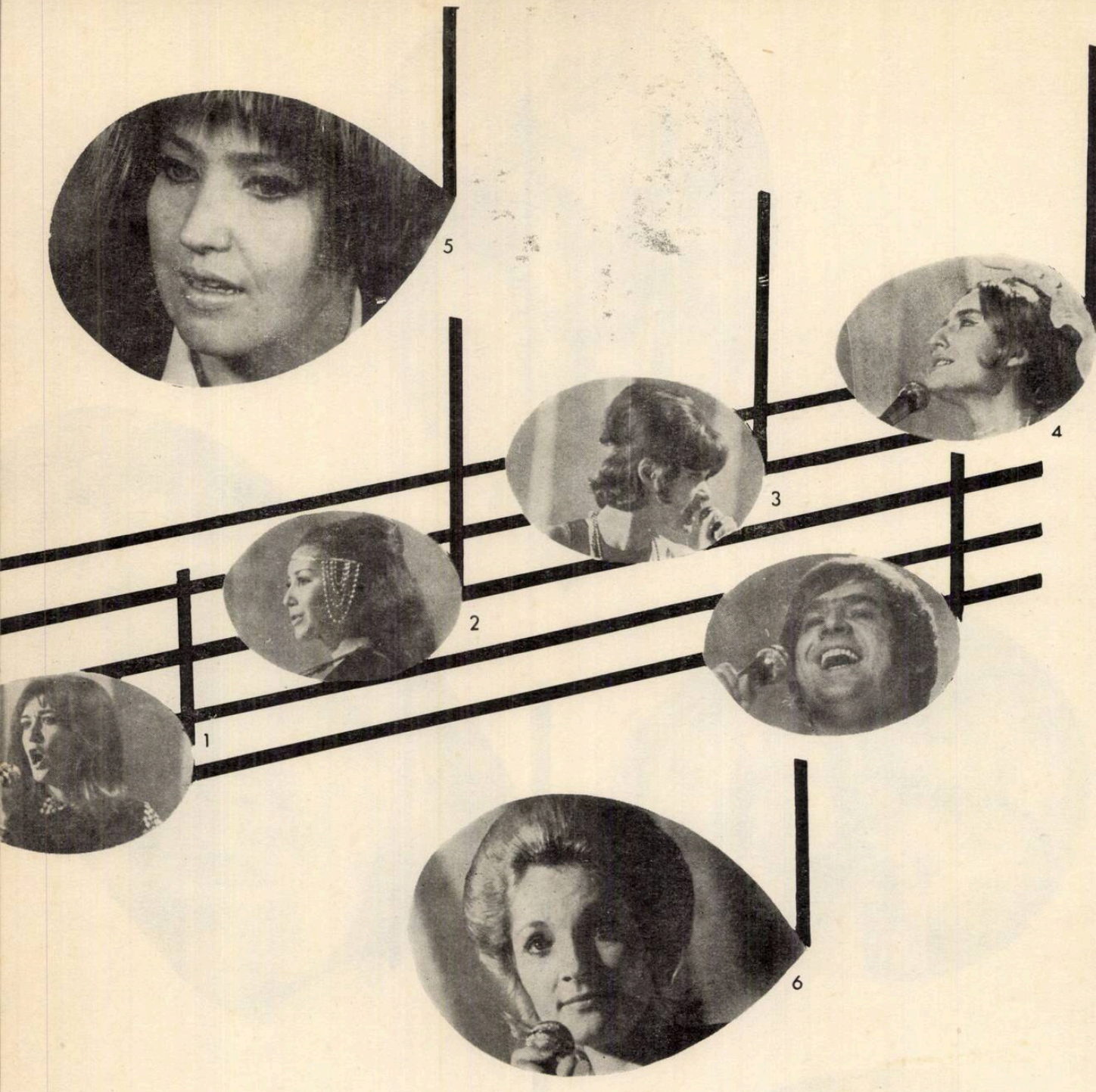
Digne d'être relevé, le fait que la grande majorité des concurrents ait choisi des chansons lyriques, sentimentales, au développement lent, encore que les unes marquaient un certain caractère dansant. C'est d'ailleurs la note générale de la musique légère actuelle, de chez nous et de partout, que cette primauté de la mélodie chantante, fluide, généreuse, qui s'affirme avec une force indiscutable, comme une véritable réaction contre tout ce remuage furibond des rock-and-rolls et de tous leurs excès. Citons dans cet ordre d'idées : *Ce cauţi tu în viaţa mea* (Pourquoi viens-tu troubler ma vie), *O fată mai găseşti, dar un prieten nu* (Une fille, ça vient, ça part... l'ami est toujours là...) d'Henry Mălineanu ; *Vechiul pian* (Le vieux piano) de Vasile Vasilache jr. ; *Serenada tinereţii* (Notre jeune sérénade), *Neuitate* (Fidèle mémoire) par George Grigoriu ; *Nici o lacrimă* (Pas une larme), *N-am noroc* (J'ai pas de veine) par Ion Cristinoiu ; *Să nu uităm trandafirii* (N'oublions pas les roses) par Florin Bogardo ; *N-am ştiut* (Dans tes yeux) par Mişu Iancu ; *În amurg* (Crépuscule), *Nu mă mai despart de tine* (Je reviens) d'Aurel Giroveanu ; *Of inimioară !* (Oh ! coeur de cire !) d'Edmond Deda, etc.

Les auditions du Festival ont de plus occasionné la mise en évidence d'une autre note particulièrement importante de la musique légère actuelle : l'introduction avec toujours plus de fermeté d'éléments qui présentent une valeur certaine au point de vue du contenu d'idée. Sans renoncer, aussi peu que ce soit, à leur attribut essentiel, l'accessibilité, les morceaux actuels de

2

3

4


1
2
3
4
5
6

musique légère expriment des sentiments beaucoup plus profonds, parfois même un certain tumulte, une noble agitation intérieure, pour ne plus parler des pièces à thème social. Dans d'autres chansons, les compositeurs se proposent d'évoquer des figures du monde des arts ou certaines oeuvres des grands créateurs ; nous pensons, par exemple, à Alexandre Mandy, dont les ouvrages pénètrent de plus en plus dans le répertoire des chanteurs : des chansons comme *Poarta sărutului* (La porte du baiser) ou *Masa tăcerii* (La table du silence) inspirées par les chefs-d'oeuvres de Brâncuşi ou bien son récent ouvrage *Cîntecul vîntului* (Chanson du vent), ont été interprétés à ce Festival avec un sentiment très puissant de leur contenu riche en idées, non seulement par Doina Spătaru, mais aussi par Jerzy Polomski (Pologne), Fernanda Damaso (Portugal), Lise Marke (Belgique) et autres. L'élément qui donne à ces morceaux leur saveur toute spéciale et cette note d'originalité, est l'intonation de chant prolongé, spécifiquement roumaine, quelquefois de doïna, d'autres fois de ballade, mais toujours discrète. C'est, du reste, une des prémisses qui confèrent aux oeuvres roumaines l'adhésion des amateurs de musique légère du pays et de l'étranger.

A peu d'exceptions près, les concurrents ont fait preuve d'une bonne préparation. Nous ne saurions ne pas remarquer, pour en avoir été favorablement impressionnés, l'effort accompli par quelques interprètes pour apprendre et chanter, les textes de certaines mélodies en un roumain parfaitement intelligible. Parmi ceux-là, citons tout premièrement la gracieuse Julie Saget (France) qui a remporté, en chantant *În amurg* (Crépuscule), le Prix de l'Union des Compositeurs pour la meilleure interprétation d'une chanson roumaine.

Le Festival a encore fait ressortir entre autres la place de plus en plus importante que la majorité des morceaux de musique légère actuelle accorde au choeur. Et de fait, le sextuor „Cantabile", avec Smaranda Toscani en tête, a grandement contribué par ses interventions pleines d'efficience, à l'augmentation de la force d'expression de la musique.

Dans une conversation avec Carol Alberto Rossi (Italie), membre du jury et lui-même compositeur, celui-ci a exprimé sa profonde satisfaction pour avoir constaté que „pas la moindre pression n'a été faite sur les membres du jury en ce qui concerne l'appréciation des concurrents". Et le fait est, que les appréciations ont été bien accueillies par le public.

Le I-er Prix „Le cerf d'or" a été remporté par Thérèse Steinmetz (Pays Bas). De sa voix très agréable, bien timbrée, puissante et vibrante de vie intérieure, elle a chanté en roumain les mélodies *O fată mai găseşti, dar un prieten nu* (Une fille, ça vient, ça part... l'ami est toujours là...) d'Henry Mălineanu et *Eu ştiu că te iubesc* (Je sais que je t'aime) de B. Kaemfert, en obtenant les suffrages enthousiastes de chacun. Possédant un vaste répertoire et une présence scénique extrêmement attrayante, Thérèse Steinmetz est vouée, sans doute, aux plus grands succès.

Le II-e Prix „Le cerf d'argent" est revenu *(ex aequo)* à Lise Marke (Belgique) et à Angela Similea (Roumanie). Titulaire de plusieurs distinctions internationales, Lise Marke nous a apporté la preuve d'une voix chaude et d'une école de qualite. Avec passion, elle chanté deux morceaux dont le thème était identique : *Cîntecul vîntului* (Chanson du vent) d'Alexandru Mandy et *Ecoute le vent* de Cliques-Poppe. Angela Similea est dotée d'une voix délicate, souple et bien posée. Elle a chanté dans l'esprit requis et de manière communicative la chanson *După noapte vine zi* (Le jour suit la nuit) d'Aurel Giroveanu et *Marea cîntă* (La mer chante) de Paul Urmuzescu.

Le III-e Prix „Le cerf de bronze" a été obtenu par la concurrente Paşa Hristova (Bulgarie) qui, dans *Vechiul Pian* (Le vieux piano) de Vasile Vasilache jr. et *Je ferme les yeux et je compte jusqu'à dix* de Byrt Bakarach et Clive Westlake a témoigné de cette voix saine, prenante, de grande force intérieure, parfois immense, qui est le propre des chanteurs bulgares.

Mais il était évident qu'un Festival de la valeur et des proportions du *Cerf d'Or* ne pouvait se limiter à ces quelques prix. Aussi bien, le jury a-t-il accordé maints autres prix et mentions qui, appréciés comme tels, représentent une juste reconnaissance des mérites de ceux qui les ont obtenus.

En dehors du prix de l'Union des Compositeurs, déjà mentionné, le jury a accordé le Prix de la Jeunesse à la suissesse Françoise-Renée Racheter (Francine). Son jeune âge — car elle semble une enfant — ne l'a point empêchée de chanter, dans une interprétation martiale, qui a eu le don de dynamiser les auditeurs, *Trecea fanfara militară* (Les gas de la fanfare) de Temistocle Popa, dans une nouvelle et bonne version orchestrale.

La concurrente norvégienne Lilian Harriet a obtenu un Prix Spécial, qui très probablement lui a été accordé, pour le naturel et la simplicité dont elle a interprété la chanson roumaine *N-am ştiut* (Dans tes yeux) de M. Iancu et *Je me sens si fort* d'Arne Bendiksen. Enfin, le jeune et exubérant chanteur irlandais Joe Dolan a réussi une présence scénique spectaculaire. Il a chanté avec beaucoup d'entrain *Pentru nimic în lume* (Toi, mes larmes et ma joie) de Mişu Iancu et *Fais-moi une île* de Mike Hammond et Al. Haulewood, en galvanisant la sympathie de la salle. Cela lui a valu le Prix de la Popularité.

Plusieurs mentions ont été accordées. Il faut citer en premier lieu Doina Spătaru qui a chanté *Nu mă mai despart de tine* (Je reviens) d'Aurel Giroveanu et *Poarta Sărutului* (La porte du baiser) d'Alexandru Mandy. Déjà remarquée au Festival de Musique Légère de l'an dernier à Constantza, Doina Spătaru a du talent, une belle voix, beaucoup de sensibilité et de l'intelligence musicale, qui lui assurent, nous le prévoyons, un

bel avenir. Elle a été distinguée d'une Mention Spéciale. Une autre Mention Spéciale est revenue à Galina Nenacheva (URSS), pour sa voix vigoureuse, pleine, ronde, aux accents graves et prenants, telle qu'elles nous l'a l'offerte dans *Marea cintă* (La mer chante) de P. Urmuzescu et surtout dans *Les adultes* de M. Tariverdiev.

Nous avons apprécié aussi Dorin Anastasiu, tout comme d'ailleurs l'an dernier à Constantza, au Festival de Musique Légère où il a obtenu le I-er Prix en chantant — comme cette année à Braşov — la chanson *Plop infrint* (Peuplier battu) de Fl. Bogardo, avec cette sensibilité aigue qui le caractérise et cette voix souple, claire, uniformément coloriée. Il a encore chanté, irréprochablement, *Trecea fanfara militară* de T. Popa (Les gas de la fanfare).

Maints autres chanteurs, des jeunes arrivés de pays divers, se sont manifestés avec beaucoup d'élan, dans le cadre de ce concours international d'interprétation qui a acquis et continue sans cesse d'acquérir de la valeur et de la popularité. Citons : Tonicha (Portugal), Braco Koren (Yougoslavie), Claude Colas (Monaco), Eisin Afsar (Turquie), Michael Hansen (République Démocratique Allemande), Birthe Cjaer (Danemarc), Ildiko Mányok (Hongrie), Mau Cristiano (Italie), Lily Berglund (Suède), Fernanda Damaso (Portugal), Marilyn Powell (Angleterre), Petra Pascal (Allemagne Ouest), Peret (Espagne), Elena Reda (Italie), Jerzy Polomski (Pologne), Robbie Rae (Pays de Galles), Angela Deloni (Autriche), Hana Zagorova (Tchécoslovaquie). On ne saurait affirmer que le niveau général de présentation artistique des concurrents a été faible, tout au contraire, et nous tenons à souligner que dans leur grande majorité ceux-ci étaient bien préparés, ce qui dénote le prestige dont jouit „Le Cerf d'Or". Mais il est évident que dans un tel concours, qui a fait ses preuves de grande exigence, une simple indisposition de moment et tant de points de vue sans doute parfois divergents, sont à même de naître des situations comme celle de Dorin Anastasiu, à laquelle il nous est impossible de nous y faire.

Nous espérons revoir la plupart des concurrents cités, au „Cerf d'Or" 1971 ; c'est alors que nous aurons, sans doute, l'occasion d'agréables surprises.

A présent, nous tenons à exprimer toute notre favorable appréciation à l'égard de l'orchestre de musique légère de la Radio-Télévision Roumaine et de son chef, Sile Dinicu. Nous les avons vus travailler avec acharnement, jours et nuits d'affilée, aux répétitions, aux spectacles ; en s'appropriant de manière irréprochable les versions orchestrales nouvelles, l'orchestre et son chef ont accompagné et soutenu les chanteurs avec tout leur zèle, en contribuant d'ailleurs aussi aux succès de ceux-là.

Le Festival du „Cerf d'Or" 1970 s'est déroulé avec une précision chronométrique, sans la moindre carence d'organisation, sans une seule déficience. Il a de plus fait ressortir avec évidence de nouveaux ponts d'entente, de fraternelle collaboration à l'aide de l'art, entre tous les participants et — plus haut — entre les peuples en cause. C'est la grande réalisation du „Cerf d'Or".

J.-V. PANDELESCU

Vedettes mondiales dans les récitals du Festival

Les récitals offerts par les chanteurs et les ensembles „hors concours" à la troisième édition du Concours et Festival International de la Chanson „Le Cerf d'Or" de Braşov, ont été d'une grande diversité de styles, ce qui a facilité aux auditeurs une image en quelque sorte complète des orientations et des manières d'interprétation contemporaines très variées de la musique légère. Mais, cette étiquette dont la signification s'éloigne de plus en plus du contenu artistique qu'elle recouvre, ne saurait, dans de nombreux cas, être appliquée sans le risque d'une regrettable confusion. Essayons par exemple, de l'appliquer à la soliste polonaise *Ewa Demarczyk* et à son ensemble : on se rendra aisément compte que le terme de „musique légère" ne correspond plus à son interprétation d'un mode complexe, d'une intonation rappelant la musique de chambre, enfin à la substance essentiellement musicale de cette artiste étonnante, qui a réussi à mettre la salle debout et à émouvoir profondément le public. Le signal de cette manifestation d'admiration a été donné par le jury international même, lequel comprenait des représentants de vingt-deux pays européens, compositeurs, professeurs de conservatoire, directeurs de programmes et émissions, metteurs en scène de musique. Cela témoigne d'ailleurs avec évidence de l'étendue de la gamme de la musique légère, dont plusieurs aspects ont été présents au Festival de Braşov de mars 1970, conformément aux intentions des organisateurs qui voulurent offrir au public l'occasion d'un régal artistique substantiel et varié.

Répartis sur les six soirées du Festival, du 3 au 8 mars, les récitals ont été soutenus par des chanteurs roumains et étrangers, dans une suite de personnalités et de styles inédits d'interprétation des chansons choisies. Les trois lauréates roumaines de la deuxième édition du „Cerf d'Or", *Luminița Dobrescu, Mihaela Mihai* et *Anda Călugăreanu,* ont soutenu, chacune, un récital, en procurant aux auditeurs satisfaction et émotion artistiques, par le déploiement de leurs moyens particuliers dans l'art de la communication. Propre à Luminița Dobrescu, sa juvénile mobilité est agrémentée d'un timbre vocal que nous nous sommes accoutumés d'appeler „moderne" à cause d'une certaine nuance

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

2

14

19

17

13

15

16

4

18

de gravité qui ne manque pas pourtant d'exprimer en même temps la joie extatique de vivre, à tel point que les airs pleins d'entrain et de vivacité rythmique, teintés d'humour gavroche, lui conviennent le mieux. Mihaela Mihai est la messagère d'un style où le lyrisme intellectualisé correspond à toute son allure de „fair lady" ; elle compose ses interprétations avec un self-contrôle lucide, sans jamais dépasser au point de vue vocal et scénique les limites de la décence artistique, de sorte que tout ce qu'elle fait laisse l'auditoire sur une impression de satisfaction. Quant à Anda Călugăreanu, elle a témoigné, cette fois, d'un penchant tout spécial pour l'interprétation originale de la chansonnette française, dont elle pressent la poésie qu'elle a transmise au public de manière irréprochable, par delà ses gosseries de Charlot féminin.

Dans la série des vedettes mondiales, *Connie Francis (U.S.A.)* a signifié une apparition absolument à part. C'est une artiste diverse, douée d'une rare capacité de charmer l'auditeur, elle connaît l'art du chant dans ses détails les plus infimes et respire la musique par toutes ses intonations et accents. Le programme qu'elle a présenté faisait partie de son répertoire romantique, avec des mélodies italiennes et des morceaux *sweet* de compositeurs américains. L'élément constitutif d'un tel répertoire étant la mélodie et la mélodie devant être chantée d'après les lois immuables du *bel-canto*, Connie Francis le fait, et elle le fait avec un plaisir évident qu'elle communique aux auditeurs. L'artiste américaine est le symbôle typique de la vitalité et de la saine beauté de ce genre de musique légère dont l'émotion artistique réside dans un *mélos* d'essence romantique, d'une longue durée dans la vie éphémère de celle-là. C'est ce qui aussi explique le grand succès du récital offert par Connie Francis, au premier soir du Festival „Le Cerf d'Or", ainsi que son audience, également grande, auprès du public des téléspectateurs et des amateurs de radio de Roumanie et des pays étrangers où les programmes captés par la Radio-Télévision Roumaine furent transmis par L'Intervision et l'Eurovision.

Le second soir du Festival a amené sur la scène deux artistes de couleur : le chanteur et pianiste de jazz *Memphis Slim* (U.S.A.) et la célèbre, incomparable, *Joséphine Baker*. Le premier est un grand seigneur du *Rhythm and Blues* classiques, domaine dans lequel les *boogie-woogie* et les *blues* alternent et fusionnent d'une originale manière. Les lumières, les ombres, les coloris, les tracés de son chant et de son jeu du piano s'agencent chez lui dans une image de haute valeur, qui puise sa saveur à la voix profonde et généreuse de l'artiste, au don qu'il possède de conférer aux morceaux de son répertoire un air de continuelle improvisation, ce qui leur prête aussi le charme de la spontanéité. Comme dans un état de poésie ininterrompue, Slim vit de la musique qu'il interprète, de sorte que le jazz, tel qu'il le conçoit, tend vers les frontières de la musique de chambre, parce qu'aussi son art est fonction de l'âme, mieux encore qu'une mode ou le résultat d'une maîtrise professionnelle.

Joséphine Baker n'a plus besoin d'examen critique, une fois que l'on sait qu'elle est une des plus complètes et complexes actrices du *show* d'école française, fait de douceur tendre, de gaieté explosive, d'atmosphère évocatrice et d'acide satire sociale-politique. Joséphine Baker, phénomène presqu'inégalable du monde du music-hall et de la chansonnette — exception faite de Maurice Chevalier — qui, à ses 63 ans, chante avec conviction la jeunesse, la fraîcheur des sentiments simples et immuables, mettant de l'âme dans chaque mesure et chaque intonation, est une artiste irréprochable, possédant à merveille son métier. Du reste, son grand art réside justement dans le fait qu'elle nous fait voir et entendre, à travers ses mélodies, ses compérages et ses danses, tout une époque parisienne, tout un style de chant de la musique légère qui, avec Joséphine Baker, passeront à tout jamais.

Il était fatal qu'après un Memphis Slim et une Joséphine Baker, l'excellente chanteuse *Bogdana Karadoceva* (Bulgarie), ne communie plus, comme naturellement elle l'aurait fait, avec un public consummé par les émotions éprouvées le soir précédent, en dépit de sa voix aussi belle et noble que puissante, cultivée dans le plus pur des styles du *bel-canto*. Cela n'a pas empêché pourtant, la soliste bulgare, de convaincre ses auditeurs que, dans sa patrie, le chant, la technique de l'émission de la voix, des manières d'interprétation, jouissent, quand bien même feraient-ils partie du domaine de la musique légère, de cette attention minutieuse accordée aux chanteurs de *lied* ou d'opéra.

Le troisième soir du Festival a été le véritable évènement artistique de cette manifestation, par la présence sur la scène de Braşov de deux grandes artistes, différentes comme style et conception, mais pareillement excellentes en tant que personnalités et force d'évocation : *Ewa Demarczyk* (Pologne) et *Marie Laforêt* (France). Elles représentent, dirait-on, les limites extrêmes entre lesquelles évoluent de nos jours la création et l'interprétation de la musique légère. *Ewa Demarczyk*, avec son ensemble de violons, violoncelle, piano, flûte et batterie, produit un enchantement de même nature que celui d'un choral de Bach ou d'un chant funèbre populaire de l'émotion la plus authentique. L'état esthétique provoqué par son art de l'interprétation, où la musique fait sans cesse appel à des textes d'anciennes chroniques médiévales (Gallus du XI-e s.) ou à des vers de poètes contemporains (Rainer Maria Rilke), est tellement intense que d'aucuns inclinent à affirmer que cela n'est plus de la musique légère, mais un *lied* de genre nouveau dans une dimension de musique de chambre, avec accompagnement instrumental. Ils ont peut-être raison, si l'on songe qu'une bonne part de la musique

légère de nos jours est minimisée, à en juger du point de vue artistique, attendu que maints ne la tiennent que pour un simple agrément pour amusements éphémères.

Marie Laforêt spiritualise la chansonnette française et lui donne une nuance de rêve et de transe, dans laquelle la voix, la mimique, le geste sont chargés d'un charme fluide, de cette vie intense de la musique, qui nous font sentir la spiritualité que véhiculent l'art des sons et la voix humaine, cet instrument d'une souplesse infinie de l'expression.

Si *Eva Pilarova* (Tchécoslovaquie) a offert les intensités sonores et le rythme de danse de la musique légère, avec toutes les caractéristiques du pop commercial, *Claude Nougaro* (France) a explosé sur la scène du Festival de Braşov, de toute la vigueur et la poésie de la chansonnette, suivant les traditions instaurées par Béranger. Il a rendu, par le chant, de sa voix âpre mais toujours chaude, les états vitaux des affections, en réduisant son interprétation à quelques notes dominantes d'une écrasante force de suggestion.

Parfaitement sûr, mais donnant, comme passion et force vocale, toujours plus qu'il n'était nécessaire pour nous convaincre, Raphaël (Espagne), tant agréé et admiré par notre jeunesse qui le connait depuis un de ses films roulés en Roumanie, a conservé un contact incessant avec les auditeurs, à l'aide d'un répertoire varié, bien que centré surtout sur des intonations espagnoles. Raphaël a adopté dans ses interprétations un mode plein de vie ; mais de cette vie qui déborde, l'élément artistique en sort, souvent, vaincu, sinon complètement annulé par cet archifortissimo permanent, dénué de contrastes et de nuances. Quoiqu'il en soit, ce jeune espagnol, élancé et plein de talent, a toutes les chances de conquérir le monde avec sa voix vibrante, joliment timbrée, généreuse.

Sur cet accord final, les récitals des vedettes de la troisième édition du Concours et Festival International de la chanson „Le Cerf d'Or", ont pris fin, après avoir présenté au public les multiples aspects de la musique légère actuelle des deux continents.

GEORGE SBÂRCEA

Joséphine Baker, une grande artiste

Une des plus heureuses initiatives des organisateurs du Festival „Le Cerf d'Or" a été celle de solliciter pour un récital, la toujours jeune chanteuse et danseuse, *Joséphine Baker.*

Ce fut, sans conteste, le point culminant du Festival !

Je l'ai revue telle qu'il y a des dizaines d'années, lorsqu'elle apparaissait aux côtés de l'inoubliable Tănase sur la scène du Théâtre „Cărăbuş", je l'ai admirée tout comme il y a deux ans lorsque je la revoyais à Paris, dans ses spectacles de l'Olympia, qu'elle donnait dans l'intention de continuer à pourvoir aux exigences de l'éducation de ses 12 enfants adoptifs qu'elle élève au château de Milands. „Comment se portent-ils" ? lui ai-je demandé insidieusement dans l'une de nos conversations. „Naturellement, il faut que je les pousse sans cesse de l'avant", m'a-t-elle répondu, avec une pointe d'humour mais non sans tendresse.

Elle est presqu'invraisemblable cette jeunesse de Joséphine Baker qui, pleine de charme et d'inégalable vitalité, triomphe de l'âge et des années. Ah ! combien joliment a-t-elle avoué, avec modestie et courage, pendant le spectacle : „Je porte sur cette épaule trente et un ans et sur l'autre trente-deux..."

Je l'ai suivie tout d'abord pendant ses répétitions, une de ces répétitions minutieuses et soignées, comme elle en faisait il y a deux ans à l'Olympia, sous la surveillance du bon et compétent Bruno Coquatrix, directeur du théâtre. Quelle leçon pour la jeune génération, de travail acharné, de don de soi-même, en vue d'une finition aussi parfaite, aussi artistique que possible. D'innombrables fois, l'exigeante artiste reprenait une phrase, un pas de danse, une scénette, secondée en tout cela par l'éminent compositeur, pianiste et chef d'orchestre, Pierre Spiers... Nous dirions, volontiers, que le véritable spectacle, éloquent et instructif, fut surtout la répétition.

Son apparition sur la scène, dans un costume à volans copieux, grands et d'un coloris extrêmement attrayant, a été par elle-même du grand spectacle ! Et lorsqu'elle se prit à se mouvoir et à esquisser ses premiers pas de danse, ce fut un tonnerre d'applaudissements qui interrompait à chaque moment les évolutions de l'artiste ! Elle nous a présenté une série de chansons appelées „de la belle époque" et d'autres de l'époque suivante, toutes des chansons mélodieuses, évocatrices, pleines de charme et d'une saveur toujours fraîche, le tout arrangé avec beaucoup de goût dans un pot-pourri intéressant.

Joséphine Baker les a fait revivre, avec tout leur cortège de souvenirs, pour ceux qui en avaient joui à l'époque même, mais aussi pour les jeunes d'aujourd'hui, désireux d'une musique inspirée, bonne, d'une valeur que rien n'entame : *Alléluia, Tea for two, Night and Day* etc., etc. Toutes ces chansons ont été rendues avec une vitalité et une exubérance de l'expression insoupçonnées. Mais, l'artiste se sentait étouffer sous son costume, qui, pour mirobolant qu'il fût, lui enlevait de sa désinvolture en scène, de sa souplesse... Alors, en un clin d'oeil, après une brève disparition, elle reparut plus légèrement vêtue, bien que, à notre avis, encore trop décente avec son collant rouge, si nous pensons à son admirable apparition de l'Olympia, il y a deux ans quand elle présentait à peu prés le même programme. En effet, le nu artistique ne

1

4

7

9

2

5

8

10

3

6

11

14

12

13

I-re planche hors texte

1. **Thérèse Steinmetz (Pays Bas) — I-r Prix „Le Cerf d'Or"**
2. **Angela Similea (Roumanie) — II-e Prix „Le Cerf d'argent"**
3. **Lize Marke (Belgique) — II-e Prix „Le Cerf d'argent"**
4. **Paşa Hristova (Bulgarie) — III-e Prix „Le Cerf de bronze"**

II-e planche hors texte

1. **Francine (Suisse) — Prix de la Jeunesse**
2. **Bernadette (Ecosse) — Mention Spéciale**
3. **Liliana Harriet (Norvège) — Prix Spéciale de jury**
4. **Doina Spătaru (Roumanie) — Mention Spéciale**
5. **Galina Nenaşeva (U.R.S.S.) — Mention Spéciale**
6. **Julie Saget (France) — Prix de l'Union des Compositeurs pour la meilleure interprétation d'une chanson roumaine**
7. **Joe Dolan (Irlande) — Prix de Popularité**

III-e planche hors texte

1. **Fernanda Damaso — Portugal**
2. **Birthe Cjaer — Danemarc**
3. **Claude Colas — Monaco**
4. **Petra Pascal — République Fédérale d'Allemagne**
5. **Esin Afşar — Turquie**
6. **Ildiko Monyok — Hongrie**
7. **Dorin Anastasiu — Roumanie**
8. **Michael Hansen République Démocratique Allemande**
9. **Branco Koren — Yougoslavie**
10. **Cristiano Mau — Italie**
11. **Lily Berglund — Suède**

IV-e planche hors texte

12. **Elena Reda — Italie**
13. **Peret — Espagne**
14. **Tonicha — Portugal**
15. **Angela Deloni — Autriche**
16. **Robbie Roc — Pays de Galles**
17. **Marilyn Powell — Angleterre**
18. **Hana Zagorova — Tchécoslovaquie**
19. **Jerzy Polomski — Pologne.**

V-e planche hors texte

1. **Claude Nougaro — France**
2. **Marie Laforet — France**
3. **Nicoletta — France**
4. **Memphis Slim — France**
5. **Connie Francis — U.S.A.**
6. **Anda Călugăreanu — Roumanie**
7. **Ewa Demarczyk — Pologne**
8. **Luminiţa Dobrescu — Roumanie**
9. **Josephine Baker — France**
10. **Raphael — Espagne**
11. **Sile Dinicu, chef d'orchestre et l'Orchestre de Variétés de la RTV Roumaine**
12. **Eva Pilarova — Tchécoslovaquie**
13. **Mirta et Raul — Cuba**
14. **Mihaela Mihai — Roumanie**

saurait être, au grand jamais, indécent, et la célèbre Joséphine conserve triomphalement une fraîcheur et une élégance de sa ligne, incroyables, que toute nubile de seize ans pourrait lui envier...

S'il s'agit de définir l'abondance des qualités chorégraphiques qui l'ornent, il nous faudrait peut-être nous rappeler que dans les veines de sa mère coulait aussi bien du sang indien qu'africain et que son père était espagnol. Le fait est — et qui mérite d'être souligné — qu'elle danse inlassablement ce pendant qu'elle chante. La danse fait corps avec l'artiste. Et cet inoubliable charleston, qui nous a mené à plus de quarante ans en arrière lorsqu'elle le créait à Paris... On dirait que la danse est sa raison de vivre. Joséphine se meut avec une harmonie extrême et sa démarche même est d'un charme indicible. A la regarder, j'ai constamment pensé au célèbre quatrain baudelairien :

A te voir marcher en cadence
Si pleine d'abandon
On dirait un serpent qui danse
Au bout d'un bâton

qui, il faut le dire, lui va à merveille.

Sa voix est forte, juste, pénétrante, avec certaines inflexions d'un charme prenant. Quelle différence entre d'autres chanteuses de music-hall et cette grande artiste qui, douée d'une sensibilité aigue, nous a fait part, d'une manière si émouvante, de sa dramatique aversion pour la guerre avec ses désastres et ses horreurs, de sa solidarité avec la lutte du peuple vietnamien, ou du souvenir ineffaçable qu'elle garde de la remarquable chanteuse que fut Edith Piaf.

Qui l'aura vue en scène, laissant tomber une larme, qui l'aura suivie, qui l'aura approchée, qui, enfin, aura apprécié son talent, son travail et le don de soi-même qu'elle ne marchande pas, sera convaincu, sans conteste, que Joséphine Baker animée d'une immense flamme intérieure, demeure, au-delà des années qui passent, une grande et incomparable artiste.

Nous attendons de tout coeur qu'elle nous revienne, au plut tôt, tel qu'elle nous l'a promis.

J.-V. PANDELESCU

Revue de la presse Roumaine

La presse roumaine a accordé de larges espaces au Festival. *Scînteia, România Liberă, Contemporanul, Informaţia Bucureştiului, Scînteia Tineretului,* journaux de Bucarest, ainsi que de nombreux autres journaux de province, ont relaté jour après jour dans des chroniques, interviewes, comptesrendus et articles, l'événement qui a polarisé un aussi vif intérêt. Festival de la Télévision, „Le Cerf d'Or" ne pouvait être ignoré tout juste par le petit écran auquel, en lui ajoutant aussi la série des émissions de Radio, nous pouvons attribuer le mérite d'un corolaire de toute l'activité d'information déployée pour la plus grande et authentique satisfaction de tous les auditeurs et spectateurs.

Dans la chronique du premier jour du Festival, *Scînteia* inscrit „la confrontation de Braşov... parmi les manifestations les plus importantes consacrées — sur différents méridiens — à ce populaire domaine de l'interprétation musicale", tandis que le journal *Contemporanul* note : „Arrivé à sa troisième édition, le „Cerf d'Or" s'est imposé de manière définitive dans le monde européen de la musique légère, en s'arrogeant les privilèges d'une manifestation de la plus haute tenue artistique", et le journal de conclure : „Braşov est devenu, de la sorte, pour une semaine, la capitale incontestée de la musique légère du continent". *Informaţia Bucureştiului* relève le fait que „parvenu à l'âge de la maturité, le Festival „Le Cerf d'Or" a fixé sa structure et s'est acquis une personnalité parmi les grands festivals internationaux". Le passage cité est extrait d'un article signé par Viorel Cosma et paru sous le titre „La fête de la musique légère roumaine". *Scînteia* publie l'article de Smaranda Oţeanu „Le chant à résonances folkloriques, le chant des grands accomplissements artistiques" dont nous extrayons, pour leur signification révélatrice, les lignes suivantes : „Le Cerf d'Or" signifie non seulement un concours d'interprétation, non seulement des récitals de personnalités de toute première grandeur, mais aussi la fête de la chanson roumaine. En fait, il s'agit d'une confrontation ouverte avec les meilleurs rythmes et mélodies de partout".

En effet, en premier lieu le concours et ensuite les récitals — classification des thèmes, des opinions, des préoccupations publicitaires, que tous les journaux ont respectée — et, vers la fin, la conclusion finale même. Mais, d'abord, le concours. Le concours, a présent *post-factum*, les lumières du Festival s'étant éteintes. „Ce n'est que lorsque l'on se remémore styles et personnalités, chansons et rythmes, lorsque l'on feuillette les programmes des quatre soirs de concours, que l'on peut conclure qu'à Braşov on est dans l'attente du résultat d'une compétition très difficile" *(Scînteia)*. Quelques jours plus tôt, je lisais dans *Săptămîna culturală a Capitalei* : „Avouons-le : cette année, notre attention est tout spécialement attirée par le Concours. Après les deux éditions antérieures, après que Hustin ait obtenu la grande consécration du Disque d'Or de „Charles Cross" et que Luminiţa soit devenue vedette internationale, nous ne pouvons plus douter que c'est bien ici que commencent les brillantes carrières dans les directions les plus divergentes de la chanson".

Une fois les résultats connus, tant par les concurrents, que par les auditeurs, une fois que nous sûmes que le „Cerf d'Or" de la troisième édition revenait à Thérèse Steinmetz (Pays Bas), *Scînteia* consignait dans l'article „Notre propension pour l'art de la chanson", signé par Smaranda Oţeanu et Valeriu Râpeanu : „Le concours „Le Cerf d'Or" a contribué à l'affirmation de quelques jeunes talents... fidèles au principe de repousser tous critères commerciaux et publicitaires, les critères du concours ont encouragé la diversité des styles, en envisageant surtout le contenu d'idées de la chanson, la profondeur du message transmis, la ligne mélodique inspirée, d'une vibrante résonance musicale, l'interprétation artistique profondément vécue".

Les récitals hors-concours, le Festival à proprement parler, durant lequel ont évolué des noms consacrés tant sur le plan national qu'européen, voire même sur celui de deux ou trois continents, ont constitué l'objet des commentaires les plus divers, mais toujours favorables.

En première ligne, les suffrages de la presse sont allés à Joséphine Baker. *Contemporanul* publiait, sous la signature de l'écrivain et publiciste, Ecaterina Oproiu, des considérations qui, comme telles, ne tiennent pas plus du cadre de la chronique musicale que du cadre de n'importe quelle autre chronique : „Cet article ne saurait être la chronique d'un récital sensationnel (quelle que soit la suite, dorénavant — grâce à Joséphine Baker — nous pouvons considérer que le „Cerf d'Or" a fait son devoir). Ces lignes ne peuvent être qu'un hommage modeste apporté au plus terrible courage dont peut faire preuve une idole". *Scînteia Tineretului* de compléter : „Joséphine Baker, conquérante d'innombrables coeurs, il y a des années la Vénus noire du globe, aujourd'hui la Junon noire du même globe, a purement et simplement émerveillé les spectateurs", ce pendant que le lendemain de l'apparition de la chronique sur „La Vénus noire", *Scînteia* publiait sous la signature du critique musical bien connu, Jean-Victor Pandelescu, un nouvel article intitulé : „Joséphine Baker, une grande artiste, mais aussi un grand être".

„De Memphis Slim, il suffit de croire que s'il n'avait pas existé, nous n'aurions jamais pu l'inventer. Ceci, en guise d'hommage à cet artiste exceptionnel, poète fanatique du *blues*, fanatisme que souligne une grande distinction intellectuelle". C'est ainsi que *Scînteia Tineretului* en parlait à ses lecteurs, et *Scînteia* de souligner à son tour „son obsédant jeu du piano".

Le même journal, s'occupant cette fois du récital de Connie Francis, „interprète de renommée mondiale", le considère comme „l'un des moments qui demeureront ineffaçables dans le souvenir des amateurs de la véritable bonne musique, de celle qui prend sa source dans le coeur et qui transmet le frisson de l'art vrai" (Smaranda Oţeanu). L'ouverture des récitals hors-concours a été réservée à la chanteuse italo-américaine.

La presse a réservé de larges espaces aussi aux deux chanteuses de France, Nicoletta et Marie Laforêt. Sur cette dernière, le chroniqueur du journal *Scînteia*, se référant à l'un des morceaux inscrits au programme, la chanson roumaine „Doina Maramureşului" (Doïna du Maramureş) — bel hommage et geste de courtoisie — nous rapporte : „Jamais peut-être la voix d'une artiste étrangère, jamais peut-être, depuis Maria Tănase (la plus grande interprète de la chanson populaire roumaine, génie de force, musicalité et image évocatrice — n.n.), n'ai-je aussi parfaitement ressenti la compréhension de l'âme roumaine, et le stupéfiant hullulement de la doïna n'a résonné d'une manière aussi émouvante, avec des résonances des temps immémoriaux". Sur Nicolette, encore dans *Scînteia*, nous lisons : „...elle chante l'amour, mais elle donne à ce thème les couleurs les plus imprévues. Nous avons senti dans sa voix, tantôt des aspérités, tantôt des croissances surdosées vers des points de tension, tantôt aussi de la gentillesse et de la tendresse... elle se laisse entraîner par la force du *blues*, cultive la bonne tradition de la chansonnette française, ce pendant que son esprit dégagé, sa personnalité, lui facilitent la création".

Pourrions-nous passer sous silence la polonaise Ewa Demarczyk dont Smaranda Oţeanu, dans *Scînteia*, nous relate : Elle est douée de la simplicité du véritable artiste qui se livre lorsqu'il chante, du sens de la fusion entre la voix et chaque instrument, entre la voix et l'orchestre... elle fait partie de ces artistes qui chantent l'histoire du leur pays, avec ses joies, ses troubles et ses aspirations, elle est de ces artistes qu'on vient non seulement „entendre", mais écouter. Bref, une rencontre qu'on ne peut oublier".

Concours... Festival... journaux et revues... écrit *Scînteia* (l'article „Notre propension pour l'art de la chanson") : „Le Cerf d'Or" este devenu une manifestation populaire authentique, laquelle, soir après soir, a capté l'intérêt de dizaines et de centaines de milliers de gens, et a donné l'occasion de débats animés, par la presse ou de vive voix, en acquérant non seulement une tradition, mais aussi une renommée... le dernier Festival et concours, tout comme les éditions précédentes, ont constitué un succès de la chanson riche en substance humaine, un triomphe de la mélodie ailée, cette brillante démonstration étant, soir après soir, l'oeuvre de grandes vedettes, personnalités artistiques dont la belle carrière est unanimement reconnue sur le plan mondial, aussi bien que des concurrents, débutants dans leur activité artistique".

C'est ce que la presse a relevé.

MIRCEA M. ŞTEFĂNESCU

CUPRINS

Pavel Apostol

LENIN și semnificația artei . . . 1— 2

T. Bratu (versurile și muzica)

Inscripție . . . . . 3— 6

Sabin V. Drăgoi

Armonizarea cîntecului popular românesc (IX) . . . . . 7— 9

COMPOZITORII DESPRE CREAȚIA LOR

Aurel Stroe

Compoziții și clase de compoziții muzicale . . . . . 9—14

PUNCTE DE VEDERE

Doru Popovici

Scurte însemnări despre opera expresionistă vieneză . . . . . 15—18

OPINII

Claudiu Negulescu

Unele probleme ale repertoriului și difuzării muzicii românești pe discuri „Electrecord" . . . . . 19—20

Gr. C.

Magazinul Muzica . . . . . 21—23

VIAȚA MUZICALĂ

J.—V. Pandelescu

Retrospectivă . . . . . 24—27

Iosif Sava

Concertul orchestrei de femei, dirijat de Florica Dimitriu . . . . . 27—28

Theodora Albescu

Formațiile Conservatorului ieșean „George Enescu", pe scenele bucureștene . . 28

Al. Colfescu

„Mireasa vîndută" la Opera Română . . 28—29

Florian Lungu

Benny Goodman . . . . . 29—30

STAGIUNEA LIRICĂ ÎN ȚARĂ

Grigore Constantinescu

Galați, Brașov, Iași . . . . . 30—31

CĂRȚI

Titus Moisescu

Studii de muzicologie vol. V . . . . . 32—33

Eugen Vicos

Vitrina publicațiilor străine . . . . . 33—35

L. C.

Muzicieni români peste hotare . . . 36—37

DE PESTE HOTARE

Edgar Elian

„Opera comică" din Berlin, un teatru liric al viitorului ? . . . . . 38—41

Nouvelles musicales de Roumanie . . . 42—48
(traducere : Colette Ghimpețeanu)

BIBLIOTECA „ ... "
SIBIU

SOMMAIRE

Pavel Apostol

Lenin et la signification de l'art . . . 1— 2

T. Bratu (vers et musique)

Inscription . . . . . 3— 6

Sabin V. Drăgoi

Harmonisation de la chanson populaire roumaine (IX) . . . . . 7— 9

LES COMPOSITEURS NOUS PARLENT DE LEUR OEUVRE

Aurel Stroe

Compositions et classes de compositions musicales . . . . . 9—14

POINTS DE VUE

Doru Popovici

Quelques brèves remarques sur l'oeuvre expressionniste viennoise . . . .15—18

OPINIONS

Claudiu Negulescu

Certains problèmes de répertoire et de diffusion concernant la musique roumaine sur disques „Electrecord" . . 19—20

Gr. C.

Le Magazin „MUZICA" . . . . . 21—23

LA VIE MUSICALE

J. V. Pandelescu

Rétrospective . . . . . 24—27

Iosif Sava

Le concert de l'orchestre de femmes dirigé par Florica Dimitriu . . . . . 27—28

Theodora Albescu

Les ensembles du Conservatoire „George Enescu" de Jassy, sur les scènes musicales de Bucarest 28

Al. Colfescu

„La fiancée vendue" à l'Opéra Roumain . 28—29

Florian Lungu

Benny Goodman . . . . . 29—30

LA SAISON LYRIQUE DANS LE PAYS

Grigore Constantinescu

Galați, Brașov, Iași . . . . . 30—31

LIVRES

Titus Moisescu

Studii de Muzicologie (Etudes de Musicologie), vol. V . . . . . 32—33

Eugen Vicos

Revue des publications étrangères . . 33—35

L. C.

Musiciens roumains à l'étranger . . . 36—37

A L'ÉTRANGER

Edgar Elian

„L'Opéra Comique" de Berlin, théâtre lyrique de l'avenir ? . . . . . 38—41

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations, rédaction française C. Gh. . . . . 42—48

Muzica — Nr. 4 — p. 1—48 — Bucureşti — aprilie — 1970

Redacţia şi administraţia : Bucureşti — Str. „13 Decembrie“
Nr. 24, Sector 7
Telefon : 15.21.19 sau 14.77.10

COLEGIUL REDACŢIONAL

Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiaşiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ştefan Niculescu, Laurenţiu Profeta, Sigismund Toduţă.
Vasile Tomescu (redactor-şef)

Pe coperta I : Magazinul MUZICA
Coperta şi macheta artistică : Adrian Constantinescu
foto interior : C. Abărbieriţei
foto planşe : Victor Bîrcă

I. P. „Informaţia“, c. 5264

64.421

Preţul lei 7

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ȘI ARTĂ

1970 mai

5

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ

Anul XX nr. 5 mai 1970

COMITETULUI CENTRAL
AL PARTIDULUI COMUNIST ROMÂN
Tovarăşului NICOLAE CEAUŞESCU

Zguduiţi de greaua încercare care s-a abătut asupra ţării noastre, tulburînd munca ei constructivă, aducînd peste mîndre grădini înflorite valul distrugător al inundaţiilor, noi, compozitorii şi muzicologii ne alăturăm cu trup şi suflet întregului popor în lupta pentru înfruntarea cu eroism a vitregiilor naturii dezlănţuite.

Avînd în faţă exemplul dv. personal, tovarăşe Nicolae Ceauşescu, prezent şi de această dată în prima linie a luptei pentru binele patriei, sub conducerea partidului care mobilizează toate energiile, înmănunchiază într-un singur gînd şi o singură voinţă întreaga suflare de pe pămîntul românesc, noi slujitorii muzicii, înţelegem să participăm cu tot devotamentul de artişti şi de cetăţeni ai patriei socialiste la ofensiva de înlăturare a pagubelor pricinuite avutului ţării, oamenilor, făcînd cît mai repede cu putinţă ca viaţa să palpite din nou cu intensitate pe meleagurile pustiite.

Răscolitoare momente care cimentează odată mai mult unitatea dintre partid şi popor, care confirmă cu dramatică putere solidaritatea socialistă, destinul comun al tuturor fiilor patriei noastre, fără deosebire de naţionalitate, hotărîţi să nu precupeţească nimic pentru ca, învingînd toate greutăţile, să dea viaţă măreţului program trasat ţării de Partidul Comunist Român.

Vibrînd pînă în adîncurile fiinţei noastre la chemarea Partidului, pătrunşi de gravitatea momentului prin care trecem, muzicienii doresc să aducă obolul *acţiunii nobile de ajutorare a sinistraţilor*, oferind un fond de 300.000 lei, provenind din veniturile muncii de creaţie a compozitorilor şi muzicologilor, precum şi un fond rezultat din salariul pe o lună al membrilor Secretariatului Uniunii Compozitorilor şi pe o zi din fiecare lună pînă la sfîrşitul anului curent, al tuturor salariaţilor Uniunii compozitorilor.

Vom organiza un concert, împreună cu Comitetul de Stat pentru Cultură şi Artă, a cărui reţetă va fi alocată fondului de ajutorare a sinistraţilor. Sîntem de asemenea gata să răspundem colectei de haine şi obiecte necesare celor loviţi de furia oarbă a apelor.

Vă asigurăm iubite tovarăşe secretar general, că eroicele fapte săvîrşite de oamenii muncii, de întregul nostru popor au răscolit adînc conştiinţa şi sensibilitatea noastră. Iată de ce sîntem hotărîţi ca, sporind efortul nostru de militanţi pentru înflorirea culturii socialiste, să dovedim în aceste clipe mai mult ca oricînd, ataşamentul neţărmurit la opera de desăvîrşire a construcţiei socialiste în patria noastră, să dăm glas sentimentelor de dragoste profundă faţă de Partid, faţă de conducerea sa încercată în frunte cu dumneavoastră, tovarăşe Nicolae Ceauşescu.

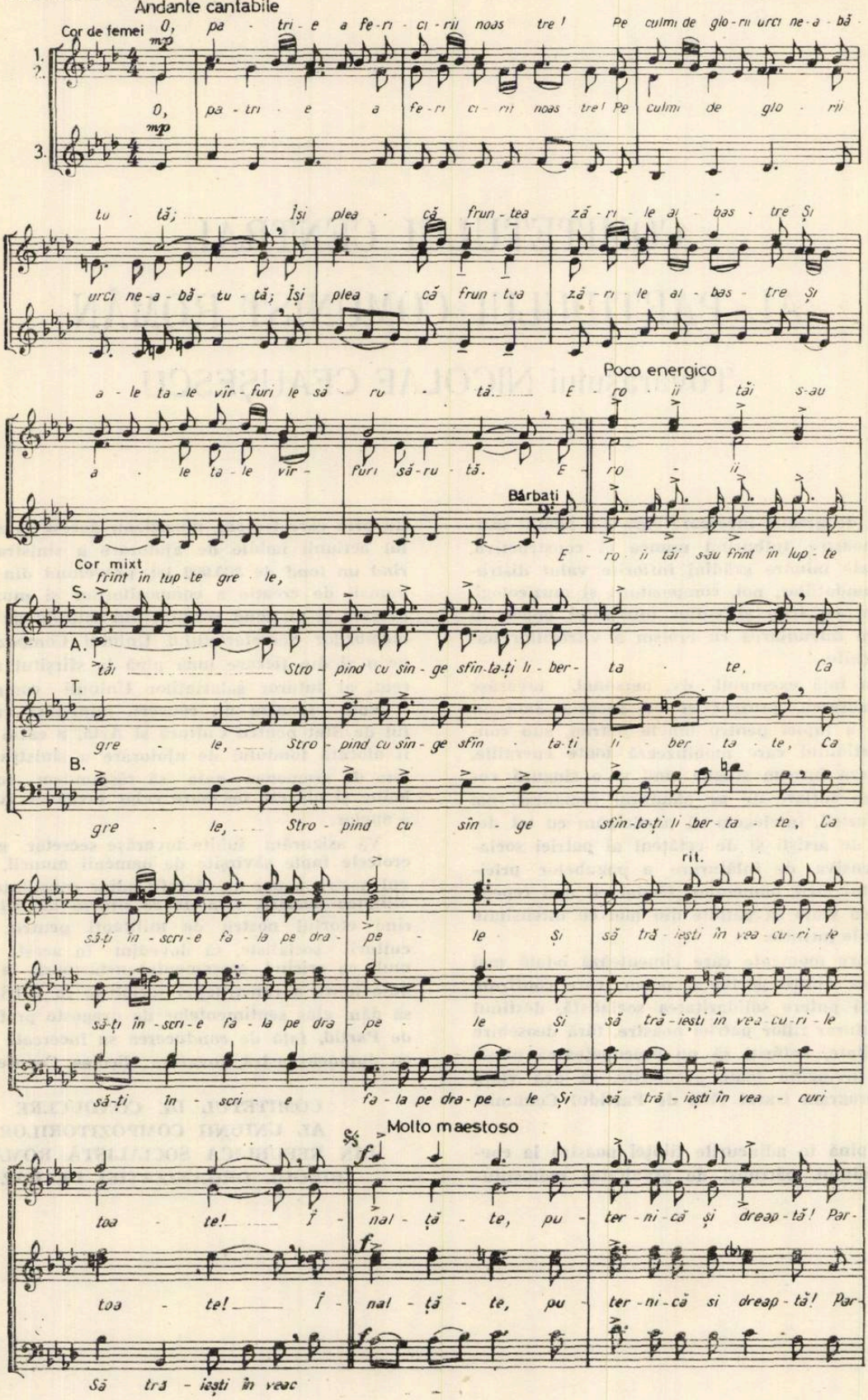
COMITETUL DE CONDUCERE
AL UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA.
BIROUL ORGANIZAŢIEI DE BAZĂ.

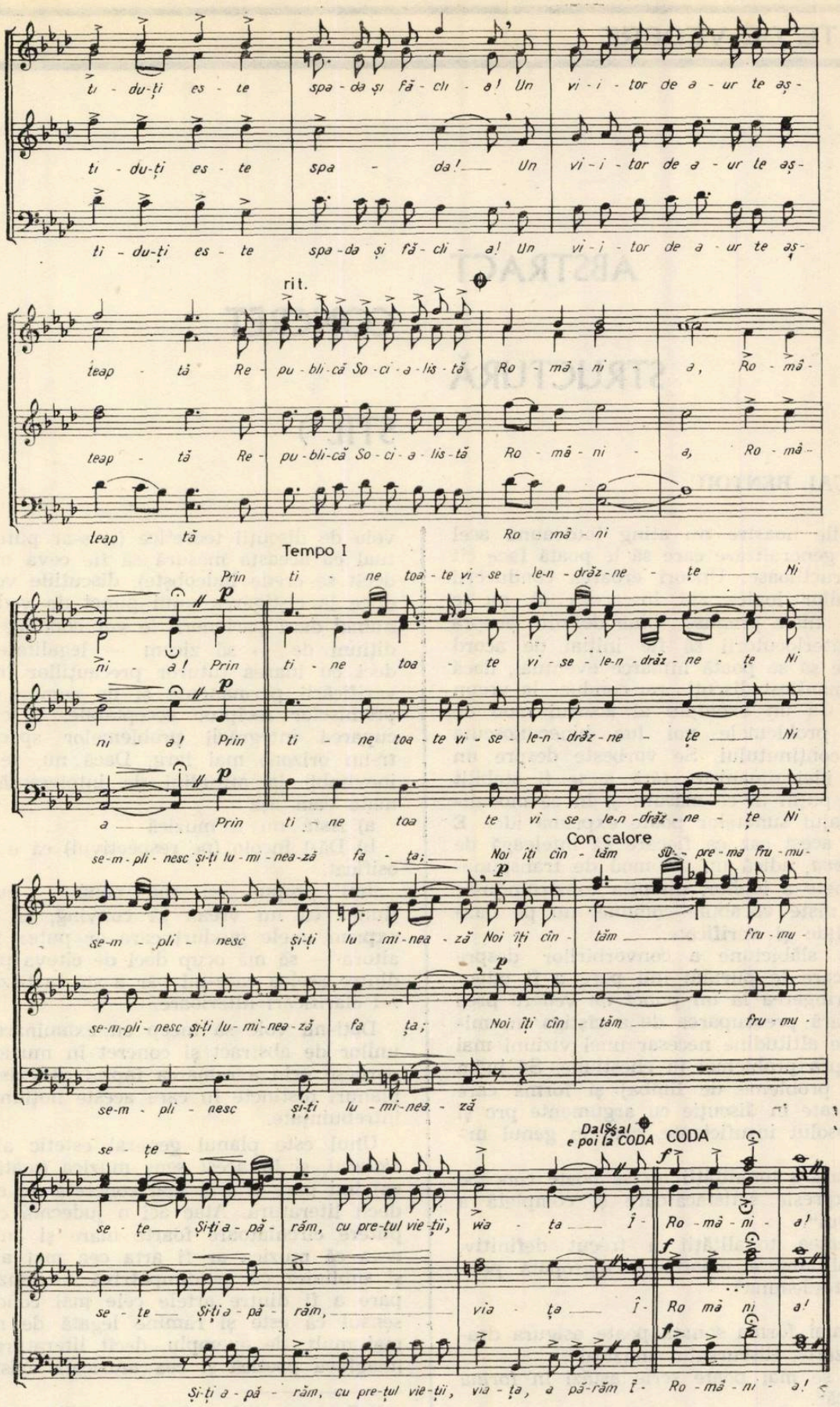
PATRIEI NOASTRE

- cor mixt -

Versurile de Victor Tulbure

Muzica de G. Bazavan




ți - du-ți es - te spa - da și fă - cli - a! Un vi - i - tor de a - ur te aș -
ți - du-ți es - te spa - da! Un vi - i - tor de a - ur te aș -
ți - du-ți es - te spa - da și fă - cli - a! Un vi - i - tor de a - ur te aș -
rit.
teap - tă Re - pu - bli - că So - ci - a - lis - tă Ro - mâ - ni - a, Ro - mâ -
teap - tă Re - pu - bli - că So - ci - a - lis - tă Ro - mâ - ni - a, Ro - mâ -
teap - tă Ro - mâ - ni
Tempo I
Prin ti - ne toa - te vi - se - le-n - drăz - ne - țe Ni
ni - a! Prin ti - ne toa - te vi - se - le-n - drăz - ne - țe Ni
ni - a! Prin ti - ne toa - te vi - se - le-n - drăz - ne - țe Ni
a Prin ti - ne toa te vi - se - le-n - drăz - ne - țe Ni
Con calore
se-m - pli - nesc și-ți lu - mi - nea - ză fa - ța; Noi îți cîn - tăm su - pre - ma fru - mu -
se-m - pli - nesc și-ți lu - mi - nea - ză Noi îți cîn - tăm fru - mu -
se-m-pli - nesc și-ți lu - mi - nea - ză fa ța; Noi îți cîn - tăm fru - mu -
se-m - pli - nesc și-ți lu - mi - nea - ză
se - țe
Dal Segno e poi la CODA
CODA
se - țe Și-ți a - pă - răm, cu pre-țul vie - ții, via - ța Î - Ro - mâ - ni - a!
se - țe Și-ți a - pă - răm, via - ța Î - Ro mâ ni a!
Și-ți a - pă - răm, cu pre-țul vie-ții, via - ța, a pă-răm Î - Ro - mâ - ni - a!

ABSTRACT
CONCRET
STRUCTURĂ
STIL *)

de **PASCAL BENTOIU**

Discuţiile noastre nu ating totdeauna acel nivel de generalizare care să le poată face cît de cît fructuoase. Uneori eroarea conducerii operaţiunilor logice stă în aceea că *nu* se stabilesc nişte premise bine definite asupra cărora interlocutorii să fie iniţial de acord şi la care să se poată întoarce eventual, dacă în mod manifest discuţia nu conduce la vreun rezultat. Ca un exemplu al acestui mod de a privi problemele voi lua binecunoscuta temă a conţinutului. Se vorbeşte despre un fond de idei umaniste, fără a se fi stabilit cîtuşi de puţin în ce măsură şi în ce modalităţi limbajul sunetelor poate exprima idei. E firesc în acest caz ca fiecare să înţeleagă de fapt *altceva*, adică un alt mod de transpunere în sunete a ideilor, discuţia construindu-se doar pe nişte vocabule comune, nu pe baze logice solide şi verificate.

O altă slăbiciune a convorbirilor despre artă pe care le purtăm îmi pare a fi cîteodată restrîngerea la un punct de vedere prea special, fără preocuparea de a cîştiga un minimum de altitudine necesar unei viziuni mai clare asupra problemei în chestiune. Să luăm de pildă probleme de limbaj şi formă care sînt aruncate în discuţie cu argumente pro şi contra absolut insuficiente, cam în genul următor :

a) „În afara tonalităţii nu se poate concepe o expresie satisfăcătoare şi completă a omului".
b) „Vremea tonalităţii a trecut definitiv. Tonalitatea e moartă şi îngropată pentru totdeauna".

sau

a) „Numai forma sonată poate asigura dramatizarea discursului muzical".
b) „Nu se mai poate scrie astăzi în forma sonată".

Şi aşa mai departe. Voi continua să susţin că, în măsura în care creaţia artistică are nevoie de discuţii teoretice (şi s-ar putea eventual ca această măsură să fie ceva mai mică decît se crede îndeobşte), discuţiile vor putea duce la cîştigarea unui punct de vedere nou numai dacă partenerii le vor conduce în condiţiuni de — să zicem — legalitate logică, deci cu luarea tuturor precauţiilor în sensul verificării permanente şi de comun acord a premiselor reciproc acceptabile, şi cu preocuparea integrării problemelor speciale într-un orizont mai larg. Dacă nu, se ajunge inevitabil la atitudini de intoleranţă exprimate cam aşa :

a) Asta nu e muzică
b) Dă-l încolo (pe respectivul) că e complet osificat.

Îmi propun să mă ocup — cu menţiunea că nu vreau să conving, ci doar să exprim unele gînduri care ar putea folosi şi altora — să mă ocup deci de cîteva probleme dintre acelea care-mi par a sta la baza oricărei clarificări ulterioare.

Daţi-mi voie să încep cu examinarea noţiunilor de abstract şi concret în muzică şi să pornesc prin a remarca faptul că există două planuri distincte în care aceste noţiuni pot fi întrebuinţate.

Unul este planul general estetic al *materialului*, şi în acest sens muzica (toată muzica) îmi pare o artă mai concretă de exemplu decît literatura. Atac aci o judecată care are putere circulatoare foarte mare şi anume aceea că muzica ar fi arta cea mai abstractă şi subliniez că — dimpotrivă — muzica îmi pare a fi dintre artele cele mai concrete în sensul că este şi rămîne legată de material mai mult, de exemplu, decît literatura. Între imaginea poetică şi cea muzicală există deo-

*) Cuvînt rostit în cadrul dezbaterilor care au avut loc la Uniunea compozitorilor, cu tema „umanismul şi cultura socialistă".

sebirea enormă că în timp ce prima se construieşte la nivelul unor *noţiuni* deci al unor elemente abstracte de gîndire şi ca atare poate fi de pildă transpusă materialmente *în alte limbi*, a doua (adică imaginea muzicală) se construieşte exclusiv la nivelul unor *date acustice, deci fizice, deci materiale*, şi rămîne indisolubil legată de *aceste* elemente materiale. Aş mai sublinia că şi în comparaţie cu artele plastice muzica îmi pare a prezenta un plus de concretitudine în sensul că viziunea sintetică (deci abstractizată) pe care o permit artele plastice se dovedeşte mult mai greu de realizat în muzică, legată cum este aceasta, de desfăşurarea în timp. Tot aşa, aş accentua că memoria văzului îmi pare mai perfectă decît memoria auzului, văzul fiind simţul cel mai subtil, cel mai diferenţiat.

Deci consider muzica o artă extrem de concretă, legată de *desfăşurarea în timp* a unor elemente *materiale* şi care cu greu permite sinteze şi abstracţiuni. O artă în fond mai legată de senzorial decît oricare alta, poate cu excepţia dansului.

Un al doilea plan în care se pot întrebuinţa noţiunile de abstract şi concret în muzică este cel al sensului, şi aci mi se pare că cercetarea nu poate porni decît de la elemente de structură.

Voi observa la început că există foarte puţine elemente de structură care să aibă o semnificaţie univocă. În general această examinare nu poate fi întreprinsă decît în cadrul unei arii culturale determinate istoriceşte. Pentru discuţia de faţă aş sugera să ne gîndim la muzica europeană în special cultă, pe care cu toţii o cunoaştem cel mai bine. Mi se pare că lucrurile stau cam în felul următor : de la nişte elemente de structură simple, suficient repetate pentru ca ele să dobîndească o semnificaţie cît mai unitară pe o arie dată, limbajul evoluează treptat prin integrarea unor elemente de structură din ce în ce mai complexe cîştigînd în aceeaşi măsură un grad din ce în ce mai mare de abstracţie a semnificaţiilor. Este normal să fie aşa pentru că aglomerarea pe unitatea de timp a elementelor de structură duce inevitabil la un *plurivoc* în semnificaţii, şi pe această cale la abstracţie, tocmai prin travaliul sporit de analiză şi sinteză pe care un atare material îl pretinde creierului omenesc. Limbajul muzical evoluează în acest sens pînă la un punct de saturare, aş zice, a unităţii de timp, cînd travaliul de analiză (cu toată educaţia ascultătorului, evident necesară) devine atît de complicat încît creierul refuză să mai analizeze, necum să mai sintetizeze, iar impresia în faţa operei este cea de haos. Cu alte cuvinte limbajul muzical se află în acest caz în pericolul de a cădea de la un maximum de semnificaţie — deci de abstracţie, la un zero de semnificaţie. El *redevine în acest moment fapt acustic, fără semnificaţie*, concret, la fel ca orice fapt acustic neorganizat. Evoluţia limbajului muzical cunoaşte asemenea puncte de maximum cînd replierea pe nişte date de structură mult simplificate a fost absolut necesară. Şi ea s-a făcut, creîndu-se astfel premisele pentru un nou val al evoluţiei, care evident merge în acelaşi sens al complexităţii crescînde a structurilor, a diversificării şi abstractizării semnificaţiilor pînă atinge un nou punct de ruptură, cînd devine necesară reluarea de pe baze simplificate a evoluţiei. Desigur acest fel de a pune problema este mult schematizat şi el trebuie în cazuri determinate pus în relaţie cu o sumă de alţi factori care însă nu intră în discuţia de faţă.

Ca aplicare la datele istorice am putea, cred, afirma că momentul maximei dezvoltări a polifoniei renaşterii a reprezentat un astfel de punct de ruptură şi de asemenea că momentul apogeului wagnerian (cu continuarea sa în Strauss, Skriabin şi Schönberg din prima perioadă) un alt asemenea punct. Dar lucrurile nu se prezintă chiar atît de simplu. Reflexul wagnerian şi în general al marelui val al muzicii germanice este reprezentat de impresionism pe de o parte, de înflorirea şcolilor naţionale pe de alta, înfine de elaborarea gramaticii atonale în al treilea rînd. Iată că prima din aceste direcţii — impresionismul — a cunoscut la rîndul ei o mişcare de recesiune pe care o văd în neoclasicismul dintre cele două războaie, a doua direcţie şi-a consumat încetul cu încetul energiile topindu-le în universalitatea unui limbaj european de diverse nuanţe, iar a treia direcţie a continuat pînă la serialismul integral care a reprezentat punctul ei de ruptură.

Aş fi tentat să cred că astăzi ne aflăm într-un moment în care cam toate direcţiile principale din ultima vreme şi-au epuizat virtualităţile. Mulţimea şi diversitatea soluţiilor propuse în prezent nu vreau s-o discut aci şi nici valabilitatea unora sau altora. E şi greu să te erijezi în judecător estetic în astfel de momente. Ceea ce pot spune totuşi este că pentru elaborarea unui limbaj *general* ulterior, fără de care evoluţia în muzică nu se poate concepe, soluţiile individuale vor fi cu atît mai utile cu cît vor fi mai cinstite şi mai fundamentate filozofic şi cu cît vor putea scăpa în perioada maturizării şi cristalizării lor de binecuvîntarea publicităţii. Atîta vreme cît nu se va reinventa relaţia directă dintre compozitor şi consumator şi cît vom continua să ne complacem în zona incoloră a muzicii povestite în presă, şansele de repriză majoră a evoluţiei artei muzicale îmi par destul de compromise. În aceste condiţii, a taxa unele mijloace de expresie drept umaniste, altele drept anti-umaniste mi se pare superfluu. Este cert că numai un fundament filozofic umanist va putea determina acele direcţii de dezvoltare care să se dovedească ulterior *viabile* şi anume viabile nu prin şocul pe care-l produc sau nu-l produc, nu prin agitaţia publicistică şi nu printr-o feti-

şizare a unor idei insuficient controlate în artă ca noutate, progres, etc., ci prin gradul în care vor răspunde nevoii permanente a omului de a-şi preciza locul în univers, de a răsfrînge enorma activitate creatoare a naturii într-o activitate de creaţie proprie, cu semnificaţie, pe plan artistic.

O altă problemă legată de precedenta şi pe care voi căuta s-o expun cît mai pe scurt este aceea a constituirii stilului. S-a observat de multă vreme că stilul văzut din afară se prezintă ca un inventar relativ restrîns de elemente structurale astfel alese, încît să fie compatibile între ele. Această alegere s-a făcut întotdeauna (dacă ne referim la stilurile istoric constituite) printr-o îndelungată practică în cursul căreia diverse elemente au fost probate, unele au fost reţinute, altele au fost respinse, iar paralel cu operaţia cvasi-mecanică a alcătuirii inventarului de care vorbeam, asistăm la o continuă acordare de semnificaţii general acceptabile pentru societatea dată. Fiecare element de micro şi macrostructură trece prin cuptorul extrem de fierbinte al practicii şi se încarcă (sau nu) cu semnificaţie. Cînd inventarul obiectiv de mijloace este suficient de cristalizat şi cînd sensurile, adică în cazul muzicii *funcţiunile*, s-au precizat îndeajuns, se poate vorbi de existenţa unui stil. Conceptul însuşi îmi pare a fi mai degrabă general, el putîndu-se aplica la personalităţi sau la lucrări doar printr-un fel de licenţă gramaticală. Ceea ce numim stilul lui Bruckner, de exemplu, este numai o undă dintr-un curent mult mai mare cu rădăcini istorice, cu o anumită extensie geografică, cu o curbă evolutivă extrem de întinsă. Desigur, stilul evoluează prin personalităţi. Partea de noutate este creaţia unui individ extrem de înzestrat, dar există şi o foarte importantă parte de pregătire şi apoi de consolidare făcută de oameni mai obscuri, însă într-un fel tot atît de necesari. Istoria artei se prezintă numai aparent ca o succesiune de piscuri: în fapt există şi o formidabilă infrastructură care face posibilă existenţa acestor piscuri.

Recunoscînd caracterele exterioare ale stilului în general, gîndirea artistică modernă a purces de mai multă vreme la un fel de alcătuire, să spunem sintetică, a stilului, sau mai bine zis a *stilurilor*. Elementele de limbaj sînt selecţionate (e partea cea mai uşoară), se legiferează funcţiuni (mai degrabă rudimentare, dacă ne gîndim la complexitatea funcţiunilor organic crescute în stilurile istoric constituite) şi se creează pe aceste baze opera, sau operele. Nu prea multe pentru că, spre surpriza autorilor, virtuţile „stilului" nou alcătuit se epuizează extrem de repede, cîteodată chiar la prima întrebuinţare. De aci o goană tot mai vertiginoasă spre crearea de noi şi noi stiluri care se dovedesc însă tot mai perisabile. Situaţia limită, pe care, practic vorbind, o anumită zonă a muzicii a atins-o sau e pe cale s-o atingă, este aceea în care fiecare lucrare a fiecărui autor îşi pretinde propriul stil. Ceea ce, logic vorbind, este absurd pentru că constituie însăşi distrugerea conceptului ca atare. La fel de bine se poate fără stil. Are această situaţie şansa de a duce la ceva pozitiv? Cred că foarte greu. Ne întîlnim la ora aceasta cu opere izolate (unele admirabile), dar *nu* cu o orientare stilistică. În timp se pune însăşi problema comunicării, pentru că un şir de lucrări disparate nu pot genera în cele din urmă decît indiferenţa crescîndă. Sînt cîteva lucruri simple care trebuie subliniate pe marginea acestui fenomen.

a) Dacă activitatea de creaţie în planul stilului este treaba tuturor, atît a celor care eventual ar putea s-o facă, cît şi a celorlalţi, ne vom afla în prezenţa unui număr impresionant de propuneri de stil din care viaţa muzicală *nu* va selecţiona în mod necesar ce este mai valabil.

b) În continuare remarc că ideea generalizată potrivit căreia „tradiţia asigură calitatea" permite selecţionarea pe baza curajului şi răspunderii a celor chemaţi într-adevăr să inoveze în timp ce ideea generalizată în sensul că „inovaţia asigură calitatea" cheamă în rîndul novatorilor pe toţi, cu consecinţe dramatice şi uneori de-a dreptul hilare. Masa nechemaţilor constituie doar bruiaj pentru ascultarea vocilor puţinilor, într-adevăr, chemaţi.

c) Viteza la care se forjează aşa-zisele stiluri elimină orice posibilitate de verificare practică a elementelor izolate. Nu e bun ce s-a dovedit bun în practică, e bun ceea ce vreau eu — autorul. Din această suspendare a criteriului de valoare verificată practic rezultă inevitabil invazia (sub masca unor elemente de stil), a tuturor elementelor statistic posibile. Între ele, desigur, unele preţioase, dar multe — poate cele mai multe — inutile.

d) Funcţiunile sînt decretate (cum am spune făcute, nu născute) şi ele sînt practic vorbind necomunicante, pentru că sînt în permanentă transformare. Cele mai multe asemenea „legi" de organizare vor fi deci arbitrar pur, fără şanse de viabilitate.

Inventate în aceste condiţiuni, multe din cele mai noi mijloace de expresie (cu alte cuvinte elemente de stil) nu sînt umaniste sau antiumaniste, ci prin forţa împrejurărilor paraumaniste şi pînă la urmă para-artistice.

Nu se pot desigur indica soluţii. După mine, momentul nu este de natură a mai permite iluzia că cutare nouă idee lansată în această cursă a milioanelor de idei mai are mari şanse de a încolţi. Ceea ce sîntem obligaţi să constatăm cu toată obiectivitatea este însă că o direcţie a artei muzicale pe care ne obişnuisem să o considerăm minoră şi anume muzica uşoară (care de fapt reprezintă continuarea cu mijloace moderne a muzicii populare) îşi continuă evoluţia stilistică exact după metoda veche. Propune inovaţia numai cine e chemat s-o facă,

numărul inovațiilor este rezonabil de restrîns, fiecare inovație este probată în focul practicii, viteza generală a evoluției nu s-a modificat sensibil.

Dacă această muzică ușoară care a reușit să cîștige cvasi totalitatea ascultătorilor va suplanta sau nu definitiv muzica așa zisă serioasă sau grea este o întrebare deosebită. Răspunsul atîrnă, îmi pare, de doi factori.

1) Necesitatea reală a oamenilor de a avea pe viitor și altceva decît muzică ușoară și capacitatea lor de a se reentuziasma pentru evoluția unei arte care (în mare vorbind) i-a decepționat.

2) Capacitatea muzicii serioase de a crea stilul, adică acel teren suficient de larg pe care să se poată reîntîlni doritorii și iubitorii de muzică serioasă într-un număr semnificativ. Pînă una alta cei mai mulți preferă să se ducă la muzeu, adică la instituțiile care se numesc filarmonici și opere, pe care e ușor să le ridiculizăm, dar cărora practic vorbind nu ne-am prea dovedit capabili să le găsim urmașele.

N-aș vrea să se considere acest referat drept un tablou pesimist. Aș vrea să fiu doar realist. Și realismul mă obligă să afirm în încheiere cîteva lucruri :

a) Cred că este posibilă, mai mult chiar : *probabilă*, o încetinire a cursei inovațiilor, devenită într-un sens inutilă astăzi. S-a adus totul pe masă. Operația următoare nu poate fi decît selecția pe baza verificării practice.

b) Micile sinteze vor preceda marile sinteze, iar acestea vor fi opera geniilor imprevizibile. Pînă atunci însă sînt convins că orientările evoluționiste moderate și orientările revoluționare extremiste vor trebui într-un fel sau altul să umple — poate tocmai prin micile sinteze de care aminteam — golul dintre ele. Orientării paseiste, în schimb, nu-i pot acorda nici o șansă.

c) Opera de sinteză va trebui să facă apel în egală măsură la forța intelectului, la incandescența pasiunii și la inefabilul intuiției. A merge numai pe una din aceste coordonate ar fi cu totul eronat. Sinteza obiectivă trebuie precedată de o sinteză subiectivă a forțelor creatoare din om — și asta nu se poate imagina decît sub semnul umanismului.

d) Poate va fi necesară și reforma interioară a artistului, cu redobîndirea unor calități de iubire, umilință și calm și cu lepădarea unei părți din orgoliul nemăsurat care l-a caracterizat în ultimele decenii.

În măsura în care cuvintele mai pot servi comunicării între oameni în planul atît de subtil al valorilor, sper ca luarea mea de cuvînt de astăzi să nu fie complet neînțeleasă.

LA O DISTINCȚIE*)

de ȘTEFAN MANGOIANU

Peisajul vast al actualității artistice, viața însăși a legitimat diversificarea căilor creației noastre muzicale, multiplele modalități de realizare viabilă a unui ideal estetic reprezentativ. În fond, niciodată artistul autentic nu tălmăcește o problematică strict personală, o asemenea posibilă producție e primită îndreptățit cu indiferență. Ceea ce nu înseamnă că opera de artă nu cuprinde întotdeauna coeficienți proprii, specifici, chiar singulari, în doze infinit nuanțate. Mai ales astăzi, satisfacția complexă a consumatorului de artă avizat înglobează în percepția artistică și latura aceasta. E corolarul firesc al umanismului contemporan, larg cuprinzător. Căci problematica existenței se răsfrînge în — și prin — individul real, viu, în — și prin — personalitatea umană, căreia societatea noastră îi dedică azi atîtea uriașe potențe.

În cîmpul creației artistice de asemenea, fiecare contribuție calificată se dovedește astfel importantă. Ceea ce e departe de a ne lăsa indiferenți. Dimpotrivă, fiecare distincție ce încoronează strădaniile unui compozitor, stimulează pe ale tuturor celorlalți. Totodată, relația cu publicul fiind constitutivă, rezonanța operei are o deosebită valoare pentru autor. Doar ea îi confirmă sau infirmă activitatea, în ultimă instanță adeverindu-i rolul și ponderea în contextul unei culturi. De aceea rostul exegezei muzicale nu poate fi exclusiv profesional, mai ales atunci cînd un juriu specializat consacră indiscutabil maturitatea

*) *Simfonia* de Nicolae Beloiu a fost distinsă la Bruxelles (Belgia) cu Marele premiu al Concursului Internațional Muzical „Regina Elisabeta" (ediția 1969).

lucrării. Firește, baza obiectivă rămîne numai partitura, analizarea ei subînțeleasă și aprecierile avînd aci valoarea oricum relativă, a opiniei personale.

Simfonia *lui Nicolae Beloiu răspunde în felul său, multor preocupări prezente în componistica noastră, cum ar fi lărgirea expresiei, edificarea unui limbaj muzical cît mai puțin prejudecat, accesul la noi sfere intonaționale. Nu știm cît vizîndu-le deliberat,* Simfonia *uzează de o tehnologie — instrumentare și producere — întru totul tradițională, am zice clasică. Greșim oare atribuind faptul unui anume intelectualism, temător să prospecteze adesea incontrolabil materia sonoră? E o simplă ipoteză, întărită însă de unele aspecte ale limbajului. În fapt, Beloiu dezvoltă un interesant concept al totalului cromatic, axîndu-l bipolar pe intervalica de cvinte (cvarte) pe de o parte, de terțe (majore, minore) pe de altă parte, ambele intervalici folosind conjunctiv și semi-tonul. Ele nu sînt moduri, ci funcțiuni cinetice ale dodecafoniei, altfel intrinsec imponderabilă, inerțială. De certă orientare intelectivă, sistematica aceasta posedă principial competența înglobării eufoniei, ca zonă de expresie egal îndreptățită.*

În conformitate, motivica se află aici în continuă primenire, în contururi de o suplețe maximă, frizînd labilitatea. Melodia însăși e vag structurată, doar prin profil, arareori. La fel, densitatea sonoră din acordică, ori din marșul armonic. Nici metric nu vom afla structuri. Ritmic însă, ele apar destul de frecvente, ori măcar consecvente, într-o asimetrie sugestivă, fapt de subliniat. De unde și coerența discursului, treaptă cu treaptă. Se definește aci și o particularitate, anume sintaxa, poate cea mai conservatoare latură a sa. Subliniatele asimetrii ritmice, în rapeluri nestereotipe, precum și bipolaritatea intervalică, variat proporționată în macro-structuri, întemeiază periodizări clare. Acestea se sprijină însă pe încă o particularitate puternic marcată, definitorie și pentru personalitatea compozitorului. E vorba de menirea primară a lucrării, mărturisită, înalt împlinită, e vorba de mînuirea sigură a orchestrei, în planuri și fațete prolifice. Ea se impune cu prestanță, originalitatea lui Beloiu manifestîndu-se și în detaliile, dar mai ales în totalitatea țesăturii sonore, în organizarea ei. De natură polifonică certă, sugerînd adeseori cu eficiență un gen de melodism multiplan, aceasta stratifică facturi relativ stabile pe porțiuni mari, periodic delimitate, alternînd sau chiar îngemănînd contrapunctul sever, poli-odia, armonia, mult mai rar un fel de omofonie, dar și instrumentarea simfonică cu cea de tip cameral. Rezultă o timbrualitate specificată cu dezinvoltură, în aliaje pregnante sau în profiluri univocale. În concluzie, discursul muzical se sprijină în micro-structură pe intervalică și ritm, în macro-structură pe bipolaritatea intervalică și pe factură. În rest, substanța e dominată de o ametitoare cinetică. S-ar zice că niscaiva încadramente sau rame lent evolutive, lasă să se străvadă în proporții și aliaje mereu schimbătoare, mulțimi de sunete etajate, ele însele alert fugitive, încărcate cu o disponibilitate de fixare necontenit amînată.

Ce sfere intonaționale parcurgem în aceste condiții? Care laturi ale ethos-ului implicit se realizează în performanța complexei tectonici? În prima mișcare domină frămîntarea, cele mai adesea animînd sonorități masive sau consistente, străbătute de convulsii, sfîșieri sau icniri compacte. De obicei, acumulările ori tensionările acestora ivesc contrastant, rareori și evolutiv, transparențe și resfirări mai line, depresionări de felurite grade. Ele domină în a doua parte a simfoniei. Densitatea tuturor simultaneităților desfășurate, savant variate, face loc parcă evocării pluralității lumilor, a universului unitar în diversitate. Este aceasta o structură intonațională extrem de familiară, dintre cele mai proprii modernității. Se face loc astfel într-adevăr unei specii de eufonie. Promisă în competența sistematicii sonore ne este însă greu să o calificăm noțional, în performanță. O putem situa totuși într-o analogă cromatizare plastică, în gama gri-urilor. Sîntem oricum foarte departe de orice combustii luminoase, expresia temperamentală acoperind aci mai degrabă zonele angoasei, ori ale mîniei. Alternînd cu rela-

xări meditative, irizările argintiurilor lunare, fără componente fantastice, ar fi poate valorile cromatice mai evocatoare aci.

Care e finalitatea acestor expresivități? Cum putem schematiza esența ideii artistice? În două mari mișcări (pătrimea = 104, măs. 1; pătrimea = 48, măs. 384) străbătute fără oprire, arhitectonica Simfoniei e definită în primul rînd prin însăși această opoziție. Subzistînd variat și în sînul fiecărei mișcări, nu e întîmplător desigur că dinamismul să-i zicem angoasat, precede dominînd în prima parte, firesc destinzîndu-se apoi în transparențele și irizările sonore ale finalului, aci dominînd ele. Dar fiecare mișcare are o arhitectonică proprie. În timp ce prima conturează pe baza bipolarității intervalice, secțiuni asemănătoare formei de sonată, cea de a doua, mai rapsodică, proporționînd contrastant aceeași bipolaritate amintită, evocă andantele clasic, structural dar nu și funcțional. Există și diferențe față de simfonismul clasic. Astfel, frămîntarea atotcuprinzătoare în prima parte evoluează conflictual doar în micro-structură, unde au loc continui sinteze și analize, necontrolate în sine. Conflictualitatea ca atare nu e osmotică, nici nu sintetizează, nu conduce treptat la salturi, „temele" fiind mereu noi, mereu deschise, mereu în stare nativă, neexistînd decît ca funcții cinetice ale facturii. În ce privește macro-structura, ea enunță doar oponențe expresive. Procesul se întețește mai tîrziu. Deosebit de caracteristică este secțiunea centrală (măs. 224 — 304), corespunzătoare clasicului „travaliu" dezvoltător. Atematismul e consecvent, încît periodizări destul de ample, contrastant structurate ritmic dar mai ales factural, alternează în dimensiuni treptat scăzătoare, parcă măcinîndu-se reciproc în tendința de reciprocă desființare. Sensul arhitectonicii din secțiunea mediană e fără dubiu, sugerînd parcă marasmul opozițiilor ireductibile. În secțiunea ultimă, să-i zicem „reexpozitivă", cinetica micro-structurilor e reluată aidoma, ca mișcare absolută, materia lor sonoră fiind vînturată, nicicum stabilizată, iar macro-structura reenunță variat oponențele, reechilibrîndu-le dimensional. Un singur salt real se produce în întreaga Simfonie, dar nu în sînul mișcărilor ei, ci undeva în afara lor, apărînd spontan operat, în a doua parte. Aci, proporția oponențelor expresive e net favorabilă destinderii, realizată și prin metamorfoza consecvent conflictuală a nivelului micro-structural (în intervalica de terțe, în celule ritmice), nu numai a nivelului macro-structural (în factură). Concluziv, arhitectonica simfoniei, originală, e structurată binar, în teză (partea întîi, sonată-lied) și antiteză (partea a doua, lied). De-a lungul întregului proces discursiv, conflictualitatea generalizată, din micro-structură, asigură saltul fără a-i prezenta fazele, ceea ce explică și absența sintezelor din macro-structură. Funcția arhitectonicii e tocmai aceasta. Ideea artistică este definită.

Ce sfere intonaționale străbatem, în totul? Rezumativ, metaforizînd: din tenebre, în plin clar de lună, sau de la marasm, la relaxare, ori chiar de la încordare depresivă, la destindere expansivă.

Există desigur o mare doză de inadecvare în toate aceste speculații noționale. Ele pot jena în sine. Simple aproximări, ne ajută însă să extrapolăm cît mai revelator, specificitatea intonațională. Aparține Simfonia *lui Nicolae Beloiu unei estetici muzicale decorativiste? Hotărît, nu. Calitatea, proporțiile elementelor sale de structură, din toate planurile, denotă chiar contrariul. E cultivată introvertirea, dar și disproporția, nemăsuratul sau în orice caz, greu-măsurabilul (în metrică, de pildă). Are loc o îndepărtare cumva deliberată, de la simetria acustică naturală (a oscilației periodice), pentru a crea cu chiar mijloacele acesteia, structuri sonore inedite, superioare prin complexitate, mai apropiate de asimetriile organicului. Vitalitatea nu apare aci evocată astfel în echilibrurile, am zice în clasicitatea sa, ci tocmai cu excesele, criza, sfîșierea, strigătul, convulsia (ritmul). Totodată, o certă coerență (sintaxa, de pildă) atenuează diformitățile ivite, conferă întregului o anume poetică, parcă a rațonalității ponderatoare, în nuanțe evocatoare, selenare. Mai mult decît o dramatizare confecționabilă,* Simfonia *tinde să fie la o ridicată temperatură lirică, un document uman tipic, expo-*

zitiv, strămutînd conflictualitatea spiritualității patetice din zonele agitației, în tărîmul seninurilor consolatoare. Dacă nu păcătuim prin unilateralitate, totul pare aici convergent către stilistica expresionistă, personal interpretată și realizată.

Putem avea prejudecăți stilistice, ori chiar aversiuni, argumentabile ori nu. Putem avea sau nu, rezerve la natura conținuturilor unei asemenea muzici, în privința subiectului ori semnificațiilor unei atari poetici, poate chiar apreciind-o ca pe o ciudată introvertire, ca pe un soi de romantism răsturnat, lipsit de emfaze, sincer, sau ca pe o convingătoare mărturie a nevrozei moderne, etc. etc. Nu putem avea însă rezerve în ce privește maturitatea artistică și profesională. O ilustrare vie, edificatoare, e aci problematica limbajului muzical.

Judecînd în raport cu preocupările prezente în componistica internațională, nu știm să se mai fi ivit soluționări în acest sens. În raport cu viața noastră artistică, ele nu denotă poziții de avangardă rătăcită. Astfel, gramatica limbajului original edificat (în sistematică, dar și operațional), păstrează necesarul (sintaxa), elimină balastul (morfologia tradițională a micro-structurii), revoluționează necorespunzătorul (substanța macro-structurii), etc. Putem discuta asupra viabilității soluțiilor. De pildă, funcția cinetică a intervalicilor date, operantă în simultaneitatea țesăturii sonore, determinînd însăși factura și mobilitatea acesteia, rămîne inoperantă în tectonica succesiunilor. Aici, nici un dodecafonism nu s-a putut auto-depăși pînă azi, după ce abrogase o funcționalitate suplă (planul tonal), legiferînd ca înlocuitor imobilismul rigid, reiterarea unicei structuri succesive posibile (totalul cromatic). Poate că deabia în viitor vor fi aflate soluții la aceasta. Dar în alte privințe, Simfonia le și oferă în termeni proprii, ele există, sînt proiectate original și realizate. E meritul seriozității lui Nicolae Beloiu nu numai în preocupare ci și în profesionalitate, în oroarea de impostură, în depășirea experimentului, în pasiunea elaborării.

Așa cum apar aici, cîteva subiecte se oferă meditației. Permutarea domeniului dialecticii sonore în micro- structură, e aptă dezvoltării? Cum se definește simfonismul a cărui funcție este simpla prezentare a unor oponențe expresive? Ce niveluri și ce funcțiuni poate cîștiga în acest cadru, dialectica micro-structurilor? Poate fi definită melodica și altfel decît ca o structurare în succesiune? Cîte întrebări și încă tot atîtea temeiuri pentru a percepe contribuții la problematica prezentă a componisticii noastre. Ele aparțin practicii mai mult decît teoriei, performanței mai mult decît competenței unei sistematici sonore, studierii aplicative a acesteia, mai mult decît studiului ei fundamental, în ultimă instanță compoziției, mai mult decît muzicologiei. Ceea ce sprijină însăși orientarea autorului nu către prospectarea înoitoare a materiei sonore, ci către măiastra ei utilizare, de dorit în alte multe asemenea lucrări realizate.

COMPOZITORII DESPRE CREAȚIA LOR

NICOLAE BELOIU

„SIMFONIA"

A devenit obișnuită prezentarea unei lucrări muzicale de către propriul ei autor, considerat a fi cel mai nimerit a-și recomanda creația celor ce se ostenesc să ia cunoștință de ea. Cum însă sînt iremediabil neîncrezător în capacitatea cuvîntului de a exprima o echivalență — fie ea cît de aproximativă — a semnificației intime sau a determinismului cauzal proprii unei plăsmuiri sonore și cum cred că după trasarea barei finale și eventual caligrafierea unei date, compozitorul nu mai

poate face mare lucru pentru creația sa, (care trebuie să-și justifice singură existența, să-și găsească singură — prin virtuțile cu care a fost investită — o cale de acces spre înțelegere și chiar acceptare), nu pot atribui unui asemenea cuvînt explicativ decît sensul încercării de a acomoda curiozitatea melomanului cu unele aspecte obiective ale concretului sonor, cu o radiografie, cu o proiecție în planul mental a unei experiențe componistice deja trăite. Și numai în limitele acestei utilități voi căuta să întocmesc un sumar inventar de intenții și recuzită rațională ale travaliului meu.

Elaborarea Simfoniei a fost în primul rînd guvernată de o voință unificatoare a tuturor dimensiunilor gîndirii muzicale, de necesitatea interdependenței riguroase a tuturor elementelor de sintaxă și morfologie componistică. Un prim reflex — și poate cel mai important — al acestei dominante, poate fi recunoscut în triada conceptuală: substanță sonoră — mulaj arhitectonic — viziune orchestrală. Pentru că problematica fundamentală a lucrării, anume explorarea virtuților primare ale materiei sonore, (densitate, pulsație ritmică și decantare expresivă), tentativa de epuizare a unei întregi game de „stări" specifice plasmei fonice în acțiune, în mișcare în spațiul noneuclidian al timpului, (de la maxima tensiune dinamică a sunetului, de la masa sonoră brută pusă în vibrație de forța motrică a ritmului, pînă la insinuarea expresivă cu rezonanțe interioare), a determinat nu numai arhitectonica — concepută într-un unic arc formal cu două ample secțiuni, simetrice în complementaritatea lor, — dar și punerea în pagină, scriitura orchestrală ce pendulează între maxima densitate grafică și creionarea camerală.

Aceeași osmoză în zona mai concretă a structurilor limbajului sonor. Aici, intervalul, (unitate constitutivă a materiei sonore) și mai ales raporturile intervalice ce personifică dimensiunea melodică în ceea ce numim curent „moduri", a proiectat pe coordonata verticală structuri armonice complexe — uneori simultaneități ce integrează totalul cromatic, — determinînd atît amploarea aparatului orchestral înscris în partitură, cît și un anumit echilibru între diversele tipuri de scriitură armonică și liniară.

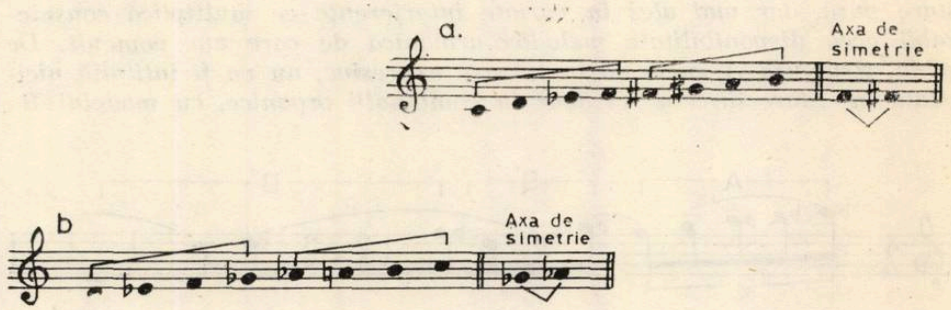
Structurile pe care se sprijină întreaga armătură sonoră a Simfoniei, — „moduri" în măsura în care acest termen definește anumite reporturi intervalice, — au comune cîteva principii de organizare:

a) nerepetibilitatea succesivă a aceluiași interval, (ceea ce elimină dintru început scara cromatică, inaptă după părerea mea să proiecteze un sistem organic de relații armonice);

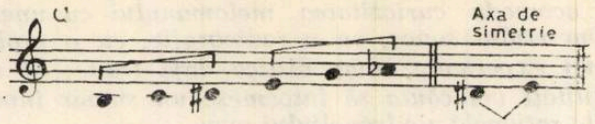
b) simetria și periodicitatea asamblării valorilor alese, (replică a ritmurilor arhitectonice ale lucrării);

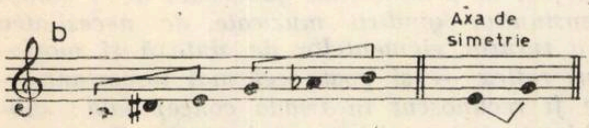
c) menajarea permanentă a unor disponibilități de energii intervalice.

Sînt trei matrice melodico-armonice, dialecte ale lexicului sonor folosit în această lucrare. (Celula organică este evident semitonul).
A = 2 + 1; structură octaviantă cu opt trepte și trei transpoziții; dublă axare pe semiton și intervalul caracteristic.

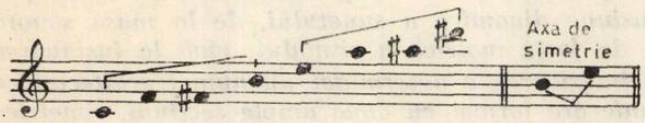


B = 3 + 1; mod octaviant cu şase trepte şi patru transpoziţii; dublă axare, pe semiton şi terţă mică.

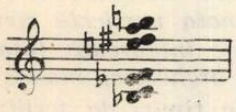




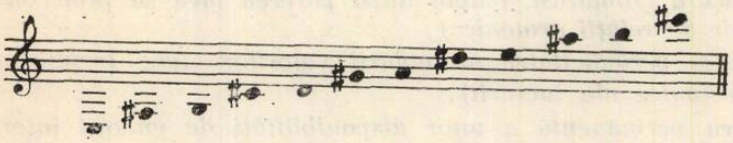
C = 5 + 1; nonoctaviant, cu opt trepte şi şase transpoziţii; axare pe intervalul definitoriu, cvarta perfectă.



(Stranie asociere structurală a unor aspecte de tip plagal — importanţa cvintei, secundei şi treptei a VI-a — cu principiul secţiunei mediane a totalului cromatic).

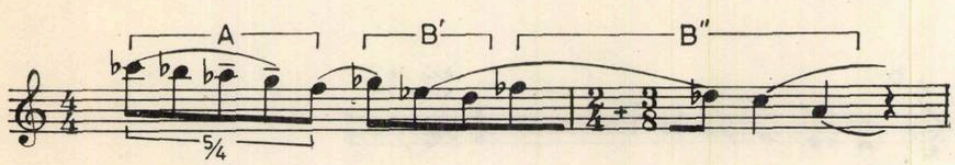


Menţionez în plus cazul limită al structurii 6 + 1, care deşi se identifică parţial cu modelul precedent, epuizează totalul cromatic, insinuîndu-se uneori ca însumare organică a tuturor modurilor expuse pînă acum:

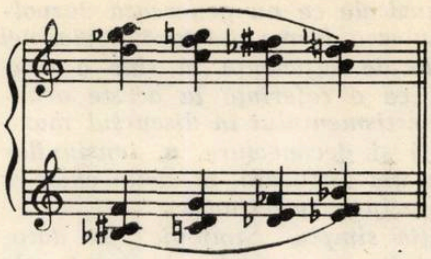


Sînt necesare cîteva precizări.

În primul rînd aceste scheme nu se explică numai prin simpla satisfacere a unei rigori raţionale, ele aflîndu-şi justificarea reală în categoria etosurilor, a jocului de valori expresive. Sînt în fond „stări" şi „culori" ce acoperă un întreg spectru, de la maxima agresivitate la eufonie. Şi între aceste limite, „etosurile-structuri" se întîlnesc fie în stare pură, dar mai ales în variate interferenţe ce multiplică considerabil acea disponibilitate melodico-armonică de care am pomenit. De pildă, structura A, modestă în resurse expresive, nu va fi întîlnită niciodată în „stare directă" ci doar în combinaţii organice, cu modelul B:



sau cu propriile sale mutații:

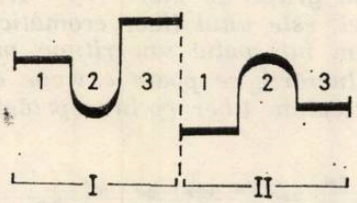


În schimb B și C, — care epuizează împreună totalitatea aspectelor intervalice ale întregului cromatic, grupîndu-le în două categorii de tensiuni complementare corespunzătoare unor zone cinetice perfect definite, (în ambele cazuri semitonul fiind unitate celulară și liant organic, B cuprinde intervalele „mobile" de terță și sixtă și reprezintă o secțiune ternară a octavei, C pe cele de secundă și cvartă, definind o tăietură binară a aceluiași spațiu cromatic octaviant), — sînt exploatate din plin în stări autonome sau în diverse combinații și suprapuneri, în mare parte întreg discursul muzical sprijinindu-se pe opoziția acestor două caracteristice lumi sonore.

Aspectele ritmului din paginile simfoniei mele nu se pot explica în afara problematicei generale a materiei sonore și a formei sale. Este de fapt și asta o consecință a fondării întregii dramaturgii pe energiile cinetice și expresive ale sunetului, energii pe care tocmai pulsația ritmică are șansa să le exploreze și să le definească mai bine. Ritmul trăiește aici dubla existență a valorilor metrice raționale și irafionale, într-o strînsă corelație cu dramaturgia; densității dinamice îi sînt proprii în general ritmurile simple, primare, în timp ce expresia melodică caută permanent să se detașeze prin formulări metrice ce contrazic rigoarea. (Bineînțeles nuanțele intermediare, suprapunerile și interferențele acestor categorii colorează și potențează dinamica interioară a formei).

Curba formală a întregului, ca și arhitectonica secțiunilor interioare, s-au mulat pe aceeași opoziție fundamentală a celor două tipuri de virtuți sonore. Simfonia cuprinde două mari suprafețe, complementare atît în semnificația lor generală, cît și în contururile celor trei secțiuni ale fiecăreia.

Prima suprafață este dominată de aspectele concrete ale substanței sonore de bază, (plasîndu-se în general în zona tensiunilor dinamice și ritmice), replica sa fiind în fond un „alter ego", un reflex introspectiv al aceleiași substanțe muzicale. Și dacă în prima parte masivitatea telurică, relieful armonic dur, incrustat cu agresive pulsații ritmice, pare să strivească tentativele de afirmare expresivă, melodică, partea secundă evadează din această sferă gravitațională și transfigurează ideile muzicale într-o plastică sonoră ce convertește orice reminiscență a asperității în eufonie. Iar pentru a acentua și mai mult semnificația diametral opusă a celor două „secțiuni-stări", unei incursiuni în lumea expresiei melodice din prima parte, îi va corespunde simetric o replică ritmică și dinamică în cea de a doua:



Fără să poată fi vorba aici de formele tradiționale ale simfoniei, fără ca substanța muzicală însăși să poarte amprentele matricelor de gîndire și articulare proprii acestui gen, (lipsesc expoziții, dezvoltări,

reprize, etc.), atît problematica componistică cît şi dramaturgia sînt simfonice în sensul cel mai general şi deci propriu al termenului. Într-un anumit fel fizionomia ideilor muzicale ce nu generează dezvoltări, (tendinţa de individualizare nu anulează forma deschisă a plasmei sonore în perpetuă expunere), aminteşte de suficienţa în sine a contururilor din formele polifonice. Şi tot ca o referinţă la aceste arhetipuri, poate fi interpretată prezenţa divertismentului în discursul muzical, ca procedeu structural de decupaj şi deconectare a tensiunilor expresive... Predilecţia pentru instrumentaţia virtuoasă, prezentă chiar şi în scriitura de ansamblu sugerează poate factura concertantă...

Faptul că mi-am numit compoziţia simplu „Simfonie", se datorează în mare parte şi dorinţei de a evita rezonanţele arhaizante ale vechilor forme polifonice, (de care neoclasicismul a abuzat), ca şi înţelesul puţin lejer, exterior, ce ipotechează genul concertant, în urma exagerărilor romantice şi care a făcut să se piardă semnificaţia sa originală, proprie muzicii baroce, în care virtuozitatea de scriitură nu contrazicea cu nimic substanţialitatea muzicii.

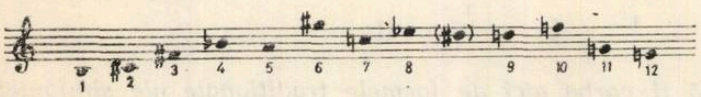
CREAŢII

„VIZIUNI COSMICE" DE DAN VOICULESCU

Dan Voiculescu s-a impus tot mai mult în viaţa noastră muzicală din ultimii ani. Format la Conservatorul „G. Dima" din Cluj unde absolvă clasa de compoziţie a profesorului S. Toduţă şi pe cea de pian a profesoarei Elisa Ciolan, el se afirmă încă din anii studenţiei cu un număr de lucrări de cameră şi corale. Simfonia ostinato *cu care absolvă studiile componistice a intrat în repertoriul unor orchestre simfonice din ţară. Printre alte piese mai vechi ale sale putem cita :* Piccola sonata pentru flaut-solo, Fabule, Dialoguri *şi* Sonata nr. 1 pentru pian, *iar în ultima vreme a mai dat la iveală :* Cînturi pentru voce şi ansamblu instrumental,Sonanţe *şi* Spirale I, II, III pentru pian, Viziuni cosmice *pentru ansamblu instrumental şi* Blocuri pentru orchestră. Piesa *la care lucrează în prezent, intitulată* Stări *îşi propune să ilustreze cu mijloace simfonice, aspecte sonore de elasticitate, încordare şi repaus.*

Viziuni cosmice *a fost terminată în 1968 şi prezentată în primă audiţie în primăvara aceluiaşi an la Cluj. Dan Voiculescu abordează aici un subiect pe cît de actual, pe atît de dificil : redarea muzicală a unor aspecte legate de pătrunderea omului în spaţiul cosmic. Poezia imenselor pustietăţi stelare, viziunile fantastice de vis, omul temerar, care se avîntă în necunoscut, iată ideea poetică ce stă la baza lucrării şi, care a ispitit de altfel mulţi compozitori contemporani.*

Pentru tălmăcirea acestui conţinut poetic, Dan Voiculescu utilizează un aparat orchestral pe cît de economic, pe atît de sugestiv : flaut piccolo, flaut normal, oboi, două clarinete, doi corni, doi tromboni, orgă electronică, trei grupe de percuţie (cu rol mai ales coloristic), pian (pe alocuri preparat) şi două grupe de viori, (I — II). Materialul sonor la care face în general apel, este unul liber cromatic, neserializat şi neîncadrabil în vreun sistem intervalic sau ritmic prestabilit. Totuşi încă din primele pagini ale lucrării, se poate extrage o structură sonoră de douăsprezece sunete articulate liber (prin repetări de tronsoane, grupe sau note izolate) :



Această structură va cunoaşte pe parcurs transformări de ordin intervalic, ritmic şi coloristic, imprimînd piesei un caracter de variaţie

---

structurală continuă. De remarcat: peste tot o mare bogăție de culori timbrale, o varietate ritmică remarcabilă, ce imprimă un aspect cvasiimprovizat procesului variațional.

Problemele de formă pe care le ridică Viziunile cosmice apar strîns legate de cele semnalate. Este neîndoios vorba aici despre o formă deschisă, în care se produce creșterea mediană a tensiunii emoționale, de unde și caracterul de arc pe care îl prezintă întreaga ei curbă sonoră. În general piesa este divizibilă în patru secțiuni distincte:

I Moderato — *o primă mare suprafață variațională cu rol introductiv.*

II Più mosso — creșteri și descreșteri ale amplorii sonore.

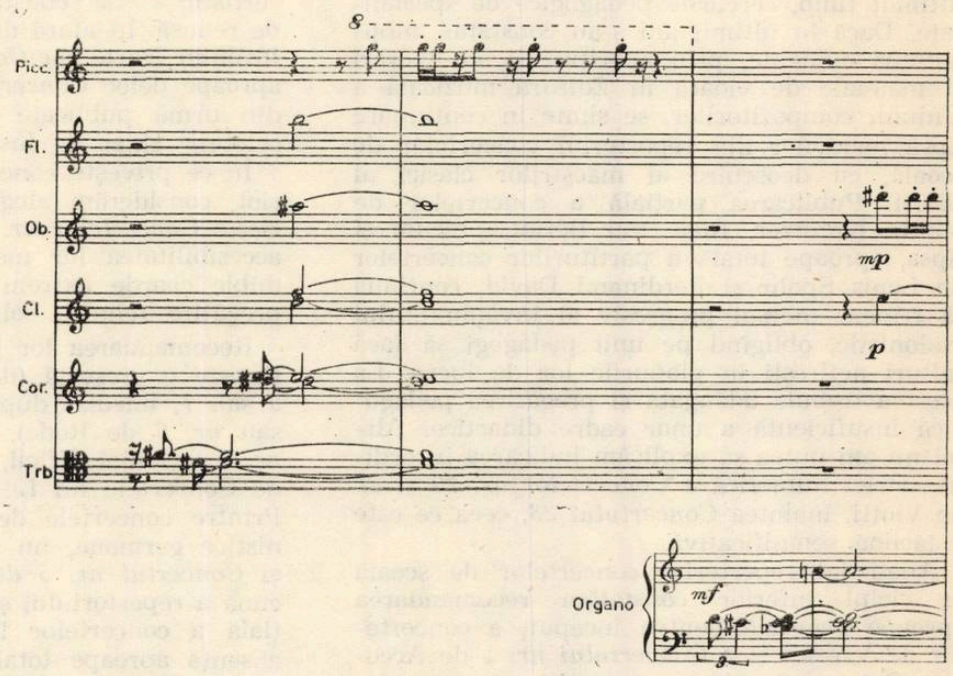
III Mosso — *culminația întregii lucrări (utilizează și secțiuni aleatorice subordonate).*

IV Meno mosso — *descreșterea treptată a sonorităților, concluzia procesului variațional.*

Din dispunerea lor rezultă schema generală: A B C D.

Cu toată libertatea scriiturii, se stabilește o corespondență strînsă între secțiuni. De pildă, într-una apare o structură rezultată din repetări de sunete, în alta au loc creșteri și acumulări cvasiacordice pe verticală, pentru ca în altele materialul fonic să fie repartizat după principiul acumulării sau rarefierii grupelor sau punctelor sonore izolate. Datorită acestor modalități se produc contraste binevenite.

Caracterul de desfășurare spațială a discursului sonor, a fost urmărit prin dispunerea stereofonică a aparatului instrumental și prin scriitura diafană, aerată, cvasi punctualistă:



În același timp, utilizarea pianului preparat, a orgii electronice, a percuției cu rol coloristic precum și a unor „efecte" în partida viorilor, conferă viziunilor cosmice un colorit aparte, pe alocuri de nuanță fantastică.

Lucrarea ce atestă însușirea temeinică a meșteșugului componistic, o viziune coloristico-timbrală bogată, precum și stăpînirea fermă a tehnicilor contemporane de lucru, Viziunile cosmice *de Dan Voiculescu se impun prin poezie și un lirism discret. Totodată imaginile de vis și sonoritățile cu efecte de „spațial" sau „astral" sînt proiecte de compozitor în sfera afectivă umană, sugerînd parcă permanenta prezență a omului.*

VASILE HERMAN

PROBLEME ALE ÎNVĂȚĂMÎNTULUI VIOLONISTIC ÎN ȘCOLILE ȘI LICEELE DE MUZICĂ

de ANTON ADRIAN SARVAȘ

Problemele privind alcătuirea actualei programe analitice, larg dezbătute în momentul apariției ei continuă să preocupe, mai ales în ultimul timp, cercurile pedagogice de specialitate. Dacă în ultimii ani s-au constatat îmbunătățiri evidente, prin apariția de noi lucrări și manuale de vioară în Editura muzicală a Uniunii compozitorilor, se simte în continuare lipsa lucrărilor din repertoriul concertelor de școală, cu deosebire al maeștrilor clasici ai viorii. Publicarea parțială a concertelor de Viotti, Kreutzer, Rode sau Bériot, precum și lipsa, aproape totală a partiturilor concertelor de Louis Spohr și Ferdinand David, continuă să frîneze mersul progresiv al învățămîntului violonistic, obligînd pe unii pedagogi să facă salturi nefirești în planurile lor de lucru. La acestea trebuie adăugată și pregătirea pedagogică insuficientă a unor cadre didactice. Altfel nu am putea să explicăm indicarea în ordinea strict numerică a *Concertelor nr. 20 și 22* de Viotti, înaintea *Concertului 23*, ceea ce este o lacună semnificativă.

Analizînd repertoriul concertelor de școală la ciclul inferior constatăm recomandarea aproape generală pentru început, a concertelor de Vivaldi și a *Concertului nr.* 1 de Accolay. Ori se știe că nu de mult erau mai des recomandate și concertine de Seitz, Rieding, Accolay (nr. 2 și 3), ultimul considerat punct de trecere la concertele de Viotti din *Ciclul II.*

La fel, studierea *Concertului nr. 13* de Viotti, înaintea *Concertului nr. 23*, dă prilej tinerilor violoniști să se familiarizeze în mod progresiv cu celebrele opere ale compozitorului. Mai amintim și recomandarea *Concertului nr. 24*, înaintea *Concertului nr. 22*, în vederea pregătirii dificilelor trăsături de arcuș și duble coarde.

Cercetînd felul în care sînt solicitate pentru studiu *Concertele* lui Pierre Rode — vestitul violonist și pedagog francez, despre care Iosef Ioachim spunea că a cuprins în lucrările sale multiple probleme tehnice și de arcuș, ce contribuie substanțial la înzestrarea violoniștilor, înaintea abordării repertoriului cameral și concertistic — se constată o programare destul de redusă. În afară de *Concertele nr. 6, 8 și 7*, întîlnim foarte rar *Concertele nr. 4 și nr. 1 și*, aproape deloc *Concertele nr. 10 și 11* (acestea din urmă publicate în „Colecția Concertelor celebre" chiar de Iosef Ioachim).

În ce privește concertele lui Charles de Bériot, considerăm alegerea uneori prea timpurie, a *Concertelor nr. 9 și 7*. Acestea, pe lîngă accesibilitatea lor melodică, conțin pasaje de duble coarde extrem de dificile care, fără o pregătire tehnică solidă, nu pot fi stăpînite.

Recomandarea lor încă la începutul ciclului II este o greșeală (de exemplu *Concertul nr. 9 sau 7*, imediat după *Concertul 23* de Viotti sau *nr. 6* de Rode). De asemenea, *Concertul nr. 1*, cel mai dificil, poate fi integrat alături de Concertele lui L. Spohr în ciclul superior. Printre concertele de seamă ale școlii violonistice germane, nu trebuie însă să fie uitat și *Concertul nr. 5 de* B. Molique. O altă lacună a repertoriului școlar este și absența parțială a concertelor lui L. Spohr, alături de absența aproape totală a concertelor eminentului său elev, Ferdinand David, fost director al Conservatorului din Leipzig și fondator al vestitei școli violonistice de la acest conservator. Întîlnim mai frecvent *Concertul nr. 2* de Spohr (fiind și cel mai ușor) în schimb *Concertele nr. 7, 9, 11* sau chiar *8*, adevărate pietre de încercare în educația oricărui violonist nu se cîntă aproape deloc. Îndeosebi dorim să relevăm frumusețea *Concertelor 11 și 8*, ultimul supranumit și „Gesangszene" fiind influențat de școala de bel canto italiană, al cărei mare admirator era Spohr. (Remarcăm că acest concert a fost executat și de către George Enescu în faimosul său ciclu al concertelor de vioară din 1914).

Cu privire la concertele de Ferdinand David, subliniem că ele au fost introduse la catedra de vioară a Conservatorului din București, încă din 1906, de către profesoara Cecilia Nițulescu-Lupu, absolventă a Conservatorului din Leipzig — fondatoare a școlii moderne violonistice din țara noastră. Între acestea găsim foarte utile melodioasele *Concertino în La major* și *Concertul nr. 1* (ambele la nivelul începuturilor ciclului III), apoi dificilele, dar tot atît de importante *Concerte nr. 4 și 5*, fără a căror stăpînire nu se poate concepe absolvența școlii medii.

Numeroși elevi, ocolind acest repertoriu de bază, întîmpină numeroase dificultăți atunci cînd abordează concertele de absolvență (aparținînd lui Bruch, Mendelssohn și Wieniawski), ajungînd în situația ca, studiind un an întreg, numai cîte o parte din aceste concerte, să se prezinte mediocru pregătiți pentru concursul de admitere în Conservator.

O problemă încă nerezolvată este și aceea a studiului aprofundat al gamelor și arpegiilor, începînd din clasa a V-a pînă în a XII-a. Ca urmare, apar numeroase deficiențe în ceea ce privește redarea precisă a pasajelor ce conțin fragmente de game și arpegii, ca și în justețea intonației. O măsură binevenită o constituie introducerea executării unor game ca prim punct în programul concursului de admitere la Conservator.

Paralel cu grija pentru dezvoltarea tehnicii mîinii stîngi, este necesar studiul minuțios al arcușului, de la începutul așezării sale pe coarde, pînă la cele mai complicate combinații de trăsături. O pondere specială trebuie rezervată, mai ales în clasele superioare, atacului arcușului pe coardă în *piano*, precum și obținerea dozajului necesar *crescendo-ului* și *diminuendo-ului*, atît la vîrf cît și la talon. O problemă importantă, care n-a fost suficient prevăzută în programa analitică actuală, sînt exercițiile așa zise de dezlegare și de independență a degetelor, exerciții care trebuie aplicate imediat după ce elevii stăpînesc pozițiile 1—3, în primele tonalități, majore sau minore. Aceste exerciții, bazate pe teoria „degetelor captive", cuprinse în formulele vestitului violonist italian Francesco Geminiani și preluate, începînd din 1797, de către Campagnoli în metoda sa de vioară, pînă la autorii moderni ca Goby Eberhardt, Edmund Singer și Karl Flesch, alcătuiesc un auxiliar prețios pentru dezvoltarea independenței degetelor mîinii stîngi și sînt un ajutor imediat chiar pentru profesioniștii din orchestre, al căror timp de studiu este limitat.

Programa analitică trebuie să slujească ca îndreptar tuturor pedagogilor, ea trebuind să fie totuși elastică, în funcție de posibilitățile și dispozițiile naturale ale elevilor violoniști. Îndeosebi pedagogii școlilor medii au datoria ca, educînd tinerele talente pînă la formarea desăvîrșită a bazei tehnice și muzicale, necesare admiterii cu succes în Conservator, să vegheze ca elevii să evolueze armonios conform unor solide principii de morală. „Saluturile spectaculoase și dresajul, cum bine sublinia prof. Victor Giuleanu, rectorul Conservatorului «Ciprian Porumbescu», nu-și au rostul într-o educație muzicală progresivă și normală. Aplicarea programei analitice trebuie efectuată cu discernămînt și spirit de răspundere. Este obligatorie folosirea cît mai largă și treptată a repertoriului de școală, înainte de a se acorda repertoriul ultimilor ani".

În sfîrșit, în programa analitică mai trebuie prevăzută, ca o primă sarcină, utilitatea citirii la *prima vista* pentru lucru chiar la clasele de vioară. Rămîne ca proiectul să fie îndeplinit cel puțin de către clasele de muzică de cameră, a căror activitate trebuie să se restrîngă în primul rînd asupra acestui obiectiv, părăsind vechea tradiție a studierii și finisării repertoriului.

Mult timp s-a crezut că este suficient ca un tînăr instrumentist să posede în cel mai înalt grad tehnica instrumentului, asigurîndu-și astfel cariera concertistică. O carieră bineînțeles scurtă și cu succese efemere. În momentul cînd virtuozul înceta să mai uimească prin repertoriul său stereotip, reieșea insuficiența pregătirii sale muzicale. Astăzi nu se mai poate concepe o educație completă a studentului violonist, fără ca acesta, la sfîrșitul studiilor sale, să nu devină nu numai un bun solist, stăpînind un repertoriu bogat și variat, dar și un muzician educat multilateral, cunoscînd atît repertoriul de muzică de cameră, cît și cel de orchestră (astfel, solistul de pe estrada de concert să poată apărea în orice moment și ca membru al unei formații de muzică de cameră și ca instrumentist de înaltă calificare, în orice orchestră simfonică, fie ca șef de partidă sau chiar concert-maestru). O amănunțită revizuire a conținutului actualelor programe analitice, precum și dezvoltarea aparițiilor de materiale necesare pentru studiu ar contribui eficient la stabilirea celor mai bune condițiuni pentru progresul învățămîntului artistic.

Contribuţii la o nouă metodă de predare a muzicii

Practica socială a muzicii, producerea şi consumarea muzicii pe o scară atît de largă, se impun ca o componentă majoră în viaţa societăţii moderne.

Muzica există în fiecare din noi în forme mai mult sau mai puţin bine conturate, mai mult sau mai puţin compatibile cu accepţiunea proprie a noţiunii de „muzică", în funcţie de fondul psihic propriu fiecărui individ, în funcţie de mediu, ca existenţă psihică, o componentă a structurii psihice a individului.

Omul poate vorbi şi fără a şti să citească. Dar cultură în adevăratul sens al cuvîntului nu se poate dobîndi doar prin practică orală, din auzite, ci numai prin studiu, fapt care determină importanţa ochiului în procesul de sesizare şi apropriere pe calea studiului, a valorilor culturale.

Desigur că în practica muzicii, urechea joacă un rol substanţial, dar fără intervenţia ochiului, care să mijlocească *cititul*, deci numai pe baza a ceea ce se poate învăţa exclusiv „de la ureche", nici în muzică nu se pot depăşi anumite limite foarte strîmte.

Considerăm deci că nu se poate vorbi de o cultură muzicală temeinică şi amplă fără o bună şi cît mai completă însuşire a cititului muzical.

În şcolile de cultură generală, după cum se ştie, se predă muzica, începîndu-se cu „alfabetul" muzical. Nu-i mai puţin adevărat însă că imensa majoritate a elevilor absolvă şcoala sau liceul fără să poate citi-cînta pe note, cu sau fără ajutorul unui instrument — fie şi o melodie cît de simplă ; şi aceasta în pofida unor eforturi apreciabile care, din păcate, continuă să rămînă sterile datorită unei metode de predare care se dovedeşte după părerea noastră, ineficientă.

Se vor găsi mulţi care să afirme, şi pe bună dreptate, că metodele consacrate au fost practicate de toţi marii muzicieni ai lumii, că zeci de mii, sute de mii de muzicanţi *profesionişti* s-au format graţie aplicării acestora. Nu aceasta este însă problema ! Ne interesează (dacă se poate !) alfabetizarea muzicală de masă.

Desigur, în condiţii excepţionale — mediu muzical, părinţi muzicieni, ambiţia unor părinţi de a obţine cu orice preţ calificarea muzicală a copiilor lor etc. — pragul alfabetizării se trece, de la caz la caz, mai uşor, mai greu, dar se trece ! Ce facem însă cu restul, cu marea masă a elevilor şi a foştilor elevi care rămîn — de ce să nu spunem cinstit — analfabeţi muzicali ? Doar în şcoală se predă muzica ! ! ! După părerea noastră, imensa majoritate a elevilor pierd (fiecare elev în parte) în timpul şcolii, în mod inutil, sute de ore, iar la scară naţională, milioane de ore se pierd an de an inutil cu predarea muzicii.

Să zicem totuşi că, în ceea ce priveşte cîntatul în *Do major*, situaţia nu este atît de precară, că în unele clase elevii pot intona — de pe note — cîntece, solfegii scrise în această gamă (mai puţin în la minor !). Aceiaşi elevi sînt însă cuprinşi de panică la vederea unei armuri cu unu-doi diezi sau bemoli, ca să nu mai vorbim de armuri cu mai mulţi accidenţi ; de aici diferenţierea — *acreditată* — în tonalităţi „uşoare", cu puţini accidenţi şi „grele" de la trei accidenţi în sus.

Dar se poate întemeia oare o cultură muzicală doar pe cunoaşterea cîntatului în *Do major*, doar pe cîntatul operelor muzicale care au fost scrise în această tonalitate ?

Este adevărat că orice melodie scrisă originar — să zicem — în *Mi major*, poate fi transpusă în *Do* ; se dă tonul pe *Mi* şi elevul cîntă...

Cum rămîne însă cu melodiile modulante (aflătoare chiar şi în repertoriul şcolar) care constituie majoritatea covîrşitoare a melodiilor în general, a melodiilor cu o „încărcătură" emoţională mai substanţială ? (Fără a mai vorbi de fondul de bază al repertoriului muzical — de la lieduri la simfonii sau opere.)

★

În această situaţie, care pînă acum *pare* a nu avea ieşire, încep să se audă voci — bineînţeles izolate — care susţin inutilitatea alfabetizării muzicale de masă, care consideră că o cultură muzicală se poate constitui fără a se cunoaşte cititul muzical : *„Cititul notelor nu este strict necesar ; se poate şi fără : trebuie să oferim spre audiţie cît mai multă muzică, s-o explicăm, şi astfel treaba este gata"*.

Că audiţia muzicală va constitui întotdeauna forma esenţială de a cunoaşte şi a „gusta", de a trăi muzica, nu încape nici o îndoială. În privinţa explicării muzicii există însă pericolul unei plafonări la copii a imaginii muzicale după cea oferită în conferinţa sau monogra-

fia muzicală. Aceasta implică o influențare *subiectivă* și poate nu totdeauna compatibilă cu sensibilitatea, cu personalitatea, cu fondul aperceptiv al copilului, o *direcționare* a fanteziei sale pe alte căi decît cea proprie copilului însuși, care poate fi — de ce nu? — mai valoroasă, mai prolifică, mai interesantă.

Îndrumarea în repertoriul muzical, stimularea (nu direcționarea!) gustului și fanteziei muzicale a elevului pot constitui baza de dezvoltare a unor viitoare generații de muzicieni, de melomani apți de a duce muzica pe căile unei noi și neîntrerupte creații, pot constitui temelia unei mari culturi muzicale de masă. Dar aceasta este posibil de realizat numai în condițiile alfabetizării de masă ce creează premisele unei practici muzicale mentale, vocale și apoi instrumentale care, pe de o parte, să determine pe viitor o platformă mult mai înaltă și *mai reală* de selecționare a acelora ce se vor dedica profesionalmente muzicii, iar pe de altă parte să creeze mase de melomani — muzicieni amatori cu gusturi proprii, cu concepții proprii filtrate printr-o personalitate muzicală reală, constituită în urma unei complexe practici muzicale proprii.

Toate aceste deziderate constituie o mică parte din perspectivele pe care le deschide o nouă metodă de predare a muzicii preconizînd în linii mari următoarele:

— 2—3 ani de studiu temeinic al solfegiului în care se învață cîntatul în toate tonalitățile majore și minore (clasele I—III).

— 1—2 ani de practică muzicală intensă pe un repertoriu coral foarte bogat — și în conținut (clasele III—IV).

— 2—3 ani predare a diferite instrumente și cîntarea în ansambluri instrumentale. (Presupunînd că stăpînind *bine* notația muzicală, că și-au format deja o bază muzicală suficient de amplă pentru a putea să se orienteze cu ușurință, cu mici și elementare îndrumări, în a învăța să cînte, la alegere, pe instrumentul preferat, bună parte din copiii din clasele de la a V-a în sus vor putea cînta în orchestre școlare ce vor fi înființate.)

★

Din experimentul realizat în opt lecții între 11 mai și 4 iunie 1968 cu clase III și IV la Școala experimentală nr. 122 din București, sub egida *Institutului de științe pedagogice*, a rezultat că, după 6 ore obișnuite de predare, elevii încep să solfegieze structuri melodice în orice tonalitate majoră. (Pentru această scurtă perioadă salturile pot fi efectuate numai pe treptele arpegiului de tonică.) Ulterior, din experimentele realizate cu clasele I—III la Școala generală nr. 3, cu clasele V—VIII la Școala generală nr. 186 etc., au rezultat noi date care confirmă eficiența sistemului de predare pe care-l propunem. Unele detalii semnificative cît și unele concluzii de ordin statistic și individual ce s-au desprins pot face obiectul unui studiu separat. Ne vom limita, în rîndurile de față, a nota observațiile generale pe care le considerăm a fi cele mai importante:

— rezultate consistente se pot obține încă din clasa I;

— așa-zișii afoni se recuperează mult mai ușor pe coordonatele grafiei muzicale;

— dintre aceștia s-au detașat adesea elevi foarte buni la *dictée*-urile muzicale;

— capacitatea fiecărui elev de a-și însuși temeinic citirea muzicală este cel puțin echivalentă cu cea rezultată din situația sa generală la învățătură, cu cea oglindită de notele obținute la celelalte materii.

Metoda aplicată a rezultat din observarea — în decursul a 20 de ani de predare la maturi — a unor grave erori de ordin psihic și, bineînțeles, pedagogic pe care le practică metoda tradițională:

1. Exagerarea teoretizării elementelor grafiei muzicale îngreuiază sau chiar împiedică citirea propriu-zisă;

— predarea treptelor portativului (predarea denumirii „notelor") se face prin gamă, ceea ce duce la faptul că se lenevește reflexul vizual de „culegere" a semnului muzical ca atare, astfel că pentru a ajunge la *La*, elevul nu va citi semnul *La* așa cum apare el în contextul grafic al portativului, ca entitate grafică de sine stătătoare, ci îl va duce, mai bine zis *îl va obține* prin refacerea integrală a fragmentului de gamă (do-re-mi-fa-sol-la);

— acest reflex de succesiune îl va urmări pe elev multă vreme, amînînd pe de o parte fixarea vizuală a semnului, îngreuind pe de altă parte trecerea pe altă treaptă — să zicem *re* (pentru care reface *aceeași* „operație");

— tot pe baza aceluiași reflex de succesiune se produce inhibiția reflexului de intonare (în cazul de mai sus: *la-re)*;

— intervalele se predau prin descompunerea în tonuri — semitonuri, ceea ce este, în primul rînd, greșit din punct de vedere științific, intervalul fiind o entitate muzicală indivizibilă, descompunerea lui neavînd vreun sens, neprezentînd interes nici în muzică, nici în acustică. Această descompunere se practică însă ca mijloc „didactic", elevii fiind nevoiți astfel să memoreze inutil o întreagă „teorie" care, de fapt, ar trebui să se limiteze la a-i arăta că — să zicem — cvarta, ca obiect al citirii, deci vizual, arată așa cum de exemplu arată *la-re* sau *mi-la* etc.

2. Mai departe, insistența teoretică asupra structurii gamei rămîne aridă, complicată și deci inhibitivă, cu toată practica mecanică a schemelor grafice lăturalnice muzicii.

3. Elevul sesizează numai cu mare dificultate diferența dintre ton și semiton; la fel, diferențierea auditivă a diferitelor intervale îi este foarte greu accesibilă, iar memorizarea și controlul lor deopotrivă de incerte. *Pentru început,* a obține intonarea prin memorizarea intervalelor înseamnă a servi elevului adevărate „hapuri muzicale" pe care numai cu greu, deci în silă, le poate „îngera".

Mai mult, se ocolesc sau poate chiar se alterează sensurile intime ale structurii tonale, ale reversului psihic al acestei structuri constituite în secole de practică socială a muzicii.

4. Insistența mult exagerată pe *Do-major:*

— împietrește (în cel mai bun caz, adică în condiții de sîrguință !) reflexul de succesiune a gamei — Do-re-mi-fa-sol-la-si-do și Do-si-la-sol-fa-mi-re-do, astfel că, la trecerea pe alte tonalități, se ajunge la situația bine cunoscută că unii elevi „silabisind" gama, rostesc, să zicem, în *Mi major*: Mi... re (!) — mi-fa-sol-la-si-do... sau Mi... si (!) — la-sol-fa-mi-re-do..., alunecînd deci tot pe *Do major*;

— împietrește, în multiplele asociații, reflexul de semiton: se *vede* mi-fa, se *rostește* mi-fa, se *cîntă* mi-fa, *se aude* mi-fa, ca semiton (la fel și cu si-do); în plus, atunci cînd se trece la alte tonalități, apariția bemolilor sau diezilor, cu complicata teoretizare a modificării semitonurilor în tonuri și mutarea lor (la fiecare altă tonalitate) pe alte și alte trepte, *creează inhibiții total insurmontabile*. În păienjenișul de „calcule" pe care elevul este nevoit să-și bazeze cititul, atenția se axează tocmai pe aceste calcule, contactul vizual cu portativul slăbind în mod apreciabil. (Excepție făcînd, în mulți ani de chin, numai cei ce pornesc pe drumul profesionalismului.)

5. Se deturnează sensul solfegiului de pe citit (ca apercepție vizuală directă a grafiei și transformarea ei auditiv-mentală), pe memorizare; astfel, predarea exercițiilor se abordează „de la ureche", cu sau fără ajutorul unui instrument, după care acestea se învață, adică se memorizează. „Citirea la prima vedere", noțiune pe care nu o întîlnim în practica literară, se obține foarte greu și la exerciții extrem de ușoare, tocmai datorită practicii memorizării în predarea solfegiului.

Înlăturarea tuturor acestor erori, axarea exclusiv pe vizualitate duc, după cîteva (4—5 lecții,) la consumarea fondului de bază al grafiei muzicale, putîndu-se trece la intonarea în toate tonalitățile majore, ceea ce înseamnă de fapt esențialul, elevul fiind captivat de ușurința cu care cîntă de pe note, faptul căpătînd un intens caracter stimulativ.

În ceea ce privește problemele ritmice, insuficienta insistență, încă de la început, pe *tactare*, pe baterea riguros tehnică a măsurii, umbrește rezultatele care, altfel, nu ridică probleme grave și de netrecut. Bineînțeles că, și aici, metodizarea *cititului*, adică organizarea mai judicioasă a reflexului vizual asupra grupărilor ritmice, poate determina rezultate mai substanțiale. Repetăm însă că în acest domeniu nu sînt de semnalat erori de dimensiunea celor enumerate în legătură cu intonarea propriu-zisă.

Nu putem omite să ne oprim și asupra sensului real a ceea ce, în mod curent, se numește „Teorie și solfegiu".

Nimeni nu poate nega importanța teoriei în general și deci nici importanța teoriei muzicii. Numai că atît sfera cît și conținutul noțiunii de „teorie a muzicii" sînt cu totul altele cuprinzînd straturile cele mai înalte ale muzicii ca: studii de istorie, etnografie comparată, critică muzicală, estetică, pedagogie etc., adică ceva foarte asemănător cu teoria literaturii, istoriei, etc., deci cu intense implicații filosofice.

Că trebuie să existe o explicare a utilizării semnelor muzicale nu mai încape nici o îndoială; altfel elevii nici nu le-ar putea asimila. Dar atîta timp cît se pierde din vedere esența obiectului: *cititul muzical*, accentul căzînd invariabil pe o pedantă și totodată simplistă enunțare a tot ce există semn și corelație grafică muzicală, elevii se vor afla timorați, chiar complexionați, de o materie la care nu au acces, la care profesorul însuși va ști că o predă fără șansă de izbîndă, elevi și profesori laolaltă constatînd la sfîrșitul cursului ceea ce știau încă de la început: cititul muzical nu se poate învăța. Dezolantă perspectivă, dezolantă concluzie.

Metoda la care ne referim rezultă tocmai din evitarea și corijarea erorilor mai sus semnalate. *„Îndreptar practic în citirea muzicală"* este titlul unei cărți în care expunem amănunțit principiile și mijloacele predării. Pentru moment considerăm util a da următoarea succintă enunțare sintetică a acestora:

1. Se evită teoretizarea exagerată a elementelor grafice.

2. Se stimulează la maximum reflexul vizual de citire rapidă a elementelor de bază ale grafiei muzicale, portativul oferind posibilități de practicare a unor *jocuri* foarte antrenante prin care, în 4—5 lecții se predau denumirea treptelor portativului, intervalele și apoi tonalitățile.

3. Se evită insistența pe Do major.

4. Intonarea se obține prin virtualitățile pe care le oferă sistemul tonal cu funcționalitatea considerată pe coordonate psihice.

5. Pe această bază se stimulează gîndirea muzicală (cu cele mai surprinzătoare perspective în dezvoltarea „auzului armonic") înlăturîndu-se practica dăunătoare a memorizării solfegiului; totodată se creează premisele dictatului muzical. Predarea intonării individualizate a intervalelor se face pe parcurs, după ce elevul a ajuns la o anumită ușurință în a intona, în toate tonalitățile majore și minore, cu ajutorul reperelor sigure care sînt gama și arpegiul, deci după ce s-a instalat în gîndirea sa „mecanismul" raționamentului muzical.

Bineînțeles că, pe acest nou sistem, un rol esențial îl vor avea caracterul și gradația exercițiilor, structurarea lor pe cu totul alte baze decît în metoda tradițională, fiind incluse și fragmente din cele mai reprezentative capodopere muzicale.

În general, sistemul de predare este foarte simplu, antrenant și eficace, iar preluarea lui de către profesorii și învățătorii interesați se realizează într-un foarte mic număr de ore demonstrative.

Subliniem (dacă mai era nevoie) faptul că ţelurile metodei pe care o preconizăm sînt, pur şi simplu, acelea de a înlătura gravul decalaj de eficienţă în predare care se poate constata azi între muzică şi toate celelalte materii. Considerăm că toţi elevii cu o dotare intelectuală medie pot obţine la muzică rezultate la fel de bune ca la orice altă materie predată.

S-a obiectat adesea: „De ce ne trebuie alfabetizarea muzicală de masă; urmărim oare să facem din fiecare elev un muzician?" Echivalentul ar fi: „Toţi elevii vor deveni matematicieni, sau literaţi de îndată ce din prima clasă încep învăţarea temeinică a alfabetului literal şi a celui matematic?"

Printr-o corectă şi eficientă predare a muzicii se evită situaţia în care, neputînd face faţă uneia din materiile predate (şi încă una pe care ar vrea s-o îndrăgească), se instalează la elev sentimentul unei anumite (fie şi cît de mici) invalidităţi, „leziuni" psihice implicînd — poate — urmări greu de depistat şi, cu atît mai mult, greu de calculat. În plus, prin exerciţiile practicate (încă de la primele lecţii), se stimulează reacţiile reflexului vizual, sporind capacitatea elevului de a citi, rosti şi scrie mai repede; iar instalarea unei gîndiri muzicale active, împreună cu implicaţiile sale ritmice, poate determina o considerabilă sporire a disciplinei interioare a elevului, muzicii — ca materie de predare — revenindu-i astfel funcţii formative reale, multiple, cu repercusiuni favorabile în întreaga desfăşurare a procesului general de învăţămînt.

ALFRED PANŢÎR

Modalităţi ale studiului la instrument

„La început studiez rar, apoi mai rar şi la urmă... şi mai rar". Aceasta este expresia cu care Rubinstein a înţeles să lămurească pe entuziaştii săi admiratori, uimiţi de diabolica sa virtuozitate.

Şi într-adevăr lozinca „studiaţi rar" se repetă ca o obsesie de la primii ani cînd copilul se aşează la instrument şi pînă ce, ca artist, îşi încheie cariera. Totuşi, „studiatul rar" nu este o problemă nici atît de evidentă şi nici atît de cunoscută cît s-ar părea. Există două aspecte ale „studiatului rar", prea puţin cunoscute şi numai în mod empiric realizate. După ce pianistul îşi are reprezentarea auditivă a sonorităţilor finale în care va executa piesa sau pasajul respectiv, în munca de formare a deprinderilor necesare realizării acestei imagini, el trece treptat, treptat printr-o serie de faze, echivalente — cu puţină exagerare — fazelor prin care trece copilul cînd învaţă să meargă. Corelarea mişcărilor finale implică poziţii, senzaţii kinestezice, adaptări infinitezimale, care se realizează reflex, ca atrase magnetic de imaginea sonoră reprezentată, şi care urmează a se exterioriza. O dată reprodusă această imagine, pianistul urmează să-şi „întărească" senzaţia kinestezică prin care a atins finalitatea sonoră urmărită. Această „întărire", „fixare", se realizează nu numai prin repetarea aspectului final de mişcare, ci şi prin executarea ei rărită, adică mişcarea „au ralenti", întocmai ca filmarea rărită a unei mişcări rapide. În acest proces de fixare, interpretul îşi verifică lucid căile adoptate reflex, perfecţionîndu-le sau încercînd variante vizînd acelaşi scop. Practica de a relua studiul rar incipient care reprezenta drumul de găsire a profilului corelărilor mişcărilor finale, este, din punct de vedere al fiziologiei mişcărilor, întoarcerea spre fazele de căutare, antrenarea unor mişcări străine scopului, cu valoare cel mult de exerciţii tehnice în sine, prezentînd pericolul întîrzierii deprinderilor necesare interpretării. Evident că dacă parcurgerea etapelor spre tempo-ul final nu s-a realizat conştiincios, sărindu-se etape, este necesară reluarea studiului incipient rar, pentru completarea acestor lacune. Drumul mişcărilor, de la prima fază pînă la ultima care realizează imaginea artistică, este drumul de transformare a mişcărilor cu caracter obiectiv pur tehnic, analog oricărei figuri de gimnastică, de „contaminare" a acestor mişcări, cu „gestul expresiv", pe care proiecţia în afară a „mişcărilor interioare" născute de climatul afectiv al muzicii îl produce. Se naşte astfel o formă nouă a mişcărilor, de strictă individualitate, pe care o numim „gestul tehnic expresiv". Acest gest, spre deosebire de primul — cel pur tehnic — este de strictă subiectivitate, depinzînd de temperamentul artistic al inter-

pretului, de condiția lui fizică, de personalitatea lui în reprezentarea imaginii artistice. Practica pedagogică — din păcate încă frecventă — de a cere tînărului interpret să utilizeze anumite mișcări în actul său interpretativ, este mai mult decît periculoasă, stînjenind exprimarea autentică a sensibilității lui și transformînd interpretările în simple „execuții caligrafiate", care mimează artificial o sensibilitate străină, cea autentică inhibîndu-se. Obligați-l pe Rubinstein să interpreteze, utilizînd mișcările lui Richter, sau pe Kempff în stilul lui Başkirov sau Samson François și le veți paraliza complet posibilitatea să-și exprime personalitatea. Cu atît mai grave vor fi consecințele, aplicînd această metodă interpretului în formare.

În concluzie, dacă pedagogia pianistică poate da directive de mișcare corectă în problemele formării deprinderilor generale instrumentale și chiar în primele faze ale drumului spre realizarea artistică — cînd gestul pur tehnic e încă dominant — numai auzul este acela care-i dictează adaptările infinitezimale ale mișcărilor în mod reflex, nepremeditat, în faza ultimă de realizare a interpretării. În aceste căutări finale, ivirea unor dificultăți în realizarea imaginii sonore, poate solicita analiza lucidă a drumului parcurs, pentru preîntîmpinarea abordării unor căi improprii realizării scopului urmărit. Dar acest lucru nu se face după scheme de mișcare prestabilită, ci, profesorul trebuind să intuiască structura psihologică și caracteristicile motorii ale elevului său.

Mutatis mutandis, studierea pieselor sau fragmentelor lente necesită, invers, antrenarea lor în mișcări accelerate, pentru descoperirea corelării mișcărilor, care, în tempo-uri prea rare — nu se pot naște. De data aceasta, mișcarea „au ralenti", care corespunde cu însuși tempo-ul final, coincide cu „gestul tehnic expresiv".

În practica pedagogică va trebui să se includă ca metodă curentă de lucru nu numai magnetofonul pentru verificarea obiectivă auditivă a scopului realizat, ci și aparatul de filmat, pentru analiza mișcărilor născute de urmărirea acestui scop. Filmînd o execuție rărită, cu cît profilul relațiilor mișcărilor va tinde mai mult spre cel realizat prin filmarea rărită a unei execuții în tempo, cu atît pianistul va fi mai sigur, că studiul său rărit nu o ia de la capăt în mod inutil, stricîndu-și deprinderile, ci dimpotrivă își întărește și întregește mijloacele prin care-și realizează interpretarea. Evident, înfățișarea acestor două categorii de mișcări va fi numai relativ asemănătoare, deoarece viteza de atac a degetelor în drumul lor spre clape, nu suferă modificări decît în funcție de dinamica urmărită, nu de tempo. Ceea ce se rărește, păstrînd profilul de mișcare, reprezintă numai pozițiile de relație dintre mișcările degetelor. Și lucrul acesta nu-l realizăm mimînd formal exclusiv vizual, într-un tempo mai rar structura relațiilor mișcărilor finale, ci urmărind permanent interpretarea, numai în condițiile interpretării putîndu-se naște mișcările pe care ea le implică. De aceea, poate mai exact ar trebui să se spună pentru acest stadiu final, în loc de „studiatul rărit" sau „au ralenti" al mișcărilor finale, *studiul rărit al interpretării însăși*, cînd se trec în verificare conștientă mișcările reflexe născute în faza urmării interpretării. Acesta este adevăratul studiu artistic, adevărata cale de antrenare a realizării intențiilor de interpretare, fază ultimă și căreia din păcate i se hărăzește prea puțin timp, antrenîndu-se permanent fazele artizanale, incipiente, rupte și ca mișcare și ca reprezentare sonoră de scopul urmărit și transformînd astfel piesa într-un studiu pur tehnic de tip „hanonic".

În felul acesta trebuie înțeles studiul rar, în felul acesta trebuie înțelese cuvintele lui Rubinstein, care luate *ad litteram*, reprezintă o indicație cel puțin echivocă.

DRAGOȘ TĂNĂSESCU

Brăiloiu despre Beethoven

Remarcabil cunoscător al istoriei muzicii din toate etapele sale de dezvoltare, dotat cu o capacitate deosebită de sinteză, avînd o concepție estetică înaltă despre arta muzicii, Constantin Brăiloiu ne-a lăsat multe pagini de cronică muzicală (care își așteaptă popularizarea prin tipar), a căror valoare își păstrează întreaga actualitate. Deși înfocat adept al școlii franceze, a cărei influență se observă atît în compozițiile cît și în studiile sale, muzicianul român prețuiește nu mai puțin creația muzicală a altor țări și în special a marelui Beethoven. Considerăm că gîndurile sale despre opera acestui titan al muzicii, despre legătura ei organică cu tradiția, ipotezele sale despre viitorul muzicii postbeethoveniene, vor interesa pe compozitorii și muzicologii noștri, de aceea ne permitem să facem o selecție din articolele publicate între anii 1911—1922, în țară și peste hotare, oprindu-ne acum numai la cele referitoare la Beethoven.

La vie musicale, 1 dec. 1911 (Morges — Elveția)

„Ascultați *Eroica, simfonia composta per festeggiare il suvenire di un grand'uomo*,.. așa cum se înalță, *aere perennius*, în memoria noastră. *Grand' uomo* — să nu uităm că era Bonaparte, Bonaparte înobilat cu tot ceea ce mintea și inima lui Beethoven au pus în el — trăiește fără emoție și fără grabă în plenitudinea forței sale, mîndru de trecut, totdeauna activ în prezent, sigur de viitor. Și cu toate că ar fi exagerat să căutăm în *Eroica* nu știu ce portret al *eroului* pe care îl construise imaginația lui Beethoven, trebuie să admitem cel puțin că celebrarea amintirii acestui mare om este luminată de strălucirea puternică a personalității sale..."

La vie musicale, 15 nov. 1911 (Vaud — Elveția).

„Amestec încă amplu de procedee sacrosancte și de intenții noi, prima simfonie a lui Beethoven este mai puțin recreativă decît a lui Mozart, mai puțin amuzantă decît a lui Haydn, mai puțin importantă decît a adevăratului Beethoven. Defectele și calitățile sale sînt negative. Dar, ne place să o reascultăm pentru că, după cum spune programul, geniul a „gravat în ea colinele vesele ale optimismului...(?)..."

Tribune de Lausanne, 1917

„ ... Primele simfonii ale lui Haydn nu dau încă nici un semn despre vreo convenție simfonică precisă, nici pentru formă, nici pentru orchestră, care nu grupează, în cvintetul de coarde, decît 2 fagoți și 2 corni, uneori 2 oboi. El și Mozart vor folosi totuși un tip cvasi definitiv, pe care Beethoven a trebuit mai întîi să-l împrumute. Este o formă netă, restrînsă, perfectă care în curînd îl va stingheri pe „titan". Vulturul, scrie un biograf liric, se sufocă în colivie. Dintr-o lovitură de aripă, el o sfărîmă. Mai simplu spus, el modifică forma convențională după natura geniului său. Împins de imensa nevoie de exprimare care îl frămîntă, el inaugurează elocvența muzicală, a cărei metodă este „dezvoltarea" sau „travaliul tematic". Fusese deja vorba de această metodă în unele cronici și se știe că ea constă în a supune ideile melodice unei exploatări interne, a le amplifica, a le lungi, a le altera, a le răsturna în toate sensurile, a le repeta în fiecare moment. Ea are ca scop final a construi arhitecturi savante, în care profanul să nu vadă decît strălucirea... Deoarece stilul simfonic rezidă în întregime în acest procedeu, descoperirea acestuia aparține în totul lui Beethoven, primul care atribuie muzicii o funcție discursivă. Orchestra simfonică este, la drept vorbind, organul acestei funcțiuni și, cum totul se leagă, în muzică și în alte domenii, vom ști, fără să ne surprindă, că și ea a fost instaurată de Beethoven, cel puțin în forma pe care o cunoaștem și care, timp de aproape 100 de ani, a împărtășit soarta spiritului care se încarnează în ea. Datorăm acestui spirit nu singura, nici cea mai frumoasă, ci o magnifică școală muzicală. Întreaga filozofie a compozitorilor germani din sec. XIX nu este, de fapt, decît o „imitație a lui Beethoven ..." Spiritul simfonic, încă o dată, începe cu Beethoven ...

La politique, 1914.

NOTE DESPRE SIMFONIE :

„ ... Beethoven se găsește în fața unei tradiții și primele sale simfonii se resimt de influența acesteia. Dar, de la *Simfonia a III-a*, o sevă nouă urcă în arborele geniului său. Arabescul nu îi convine. El vorbește o limbă aspră și violentă. Îi trebuia spațiu. Discursurile pe care le va compune sînt imense. Forma madrigalului nu-i mai este suficientă. Vulturul se înăbușe în colivia sa. Dintr-o lovitură de aripă, o sfărîmă. Pe măsură ce îmbătrînește, el întinerește. Răstoarnă una cîte una toate convențiile care îl jenează. Se vede aceasta în *Simfonia a IX-a*, în care împinge curajul pînă la introducerea unui cor și a soliștilor, într-o formă ce se credea imuabilă. Nici o stabilitate în metoda sa. Nici o tradiție respectabilă care

să nu fie bruscată atunci cînd o cerea inspirația. Dar, în spatele geniului, se revoltă paraziții artei : teoreticienii și profesorii. Ascultînd sublimul lui cuvînt, ei îi formulează sintaxa, apoi scriu tratate savante. Astfel se poartă cu Beethoven care era un retor. Ideile sale erau formidabile, vorbeau îndelung, le lumina cu lumini diferite, le deforma, le amplifica. Pentru aceasta, el crează din toate piesele un limbaj nou, o tehnică nouă. Profesorii surprinseră procedeele, le crezură general aplicabile și le predară. Ei făcură astfel un rău teribil care se răspîndi cu iuțeala unei epidemii : *superstiția simfoniei.* Oamenii fără talent dezvoltară, după maniera maestrului, bietele lor melodii. Ei au făcut „o imitație" și au crezut că îl egalează. Uitau că temele lui Beethoven aveau în ele o forță de care temele lor erau lipsite cu desăvîrșire ... Uitau că, spre deosebire de temele lor, ale lui Beethoven puteau și trebuiau să suporte un lung travaliu de amplificare pentru a reda întreaga lor energie. Uitau că slaba lor inspirație trebuie să fie compensată cu farmecul și cu măsura puterii care îi lipsește. Ei uitau că *inspirația dictează forma* (subl. n.) și că nu este suficient să tratezi o temă mediocră în maniera lui Beethoven pentru a fi scris o simfonie bună. Beethoven deveni idolul lor în detrimentul lui Bach, atunci necunoscut, și al lui Mozart, din ce în ce uitat. Fiecare voia să-l imite ; ei întorceau ochii de la cel mai frumos învățămînt al lui. Pentru că, în toate operele de maturitate, el a profesat libertatea ..."

L'indépendence roumaine, nov. 1919.

„ ... Istoria acestei formidabile școli germane, ieri încă foarte puternică, este istoria unui stil și istoria unei gîndiri. Ori, acest stil este stilul simfonic și această gîndire este gîndirea lui Beethoven. Îi aparține în exclusivitate gloria de a indica muzicii un drum nou, de a-i atribui scopuri neprevăzute, de a-i deschide orizonturi nebănuite, de a-i îmbogăți semnificația și de a-i adînci influența. Influența sa palpită în cele mai fericite pagini ale succesorilor. Numai în mintea lui germină ideea fecundă din care s-a născut și s-a hrănit stilul simfonic. Nimeni altul nu s-a gîndit să caute frumusețea muzicii în altă parte decît în frumusețea sunetului. Dar el descoperă raporturile tainice dintre suflet și sunet și știe să inventeze elocvența sonoră. Și, pentru a preamări sufletul, el face din dulcea știință de „a aranja sunetele într-o manieră plăcută urechii" o vocație spirituală și un apostolat. El renovă totul, asimilîndu-i elemente străine : sentimentale, literare, morale, filozofice. El instituie cultul suferinței. Aceasta este gloria sa. Dar *Simfonia a IV-a* reflectă rău această putere profetică. El nu mai caută aici, în muzică, ceea ce viața îi refuză. În 1806, este aproape fericit. Scrie pentru plăcerea de a scrie. Își acordă cîteva momente de răgaz. Scurtul *adagio* inițial răsună încă de armonii profetice dar acesta este repede uitat. Pretutindeni aiurea torentul melodic curge, fără grijă de vreo dramă. S-ar spune că muzicianul s-a apucat să se gîndească a măsura întinderea reformelor realizate, că ezită. Revine, de bine de rău, la menuetul de altădată. Se va întoarce oare din drum ? Nu mai poate. Va merge mereu mai departe, pe drumul pe care și l-a ales, în întîmpinarea adevărului său. A fost făcut pasul decisiv. *«Eroica»* a transformat pentru totdeauna muzica într-o artă patetică ..."

Luptătorul, 1922.

CONCERT SIMFONIC BEETHOVEN.

„Stranie fascinație a patronimicelor ilustre ! E destul ca numele lui Ludwig van Beethoven să apară pe un program pentru ca sala de concert cea mai deșartă să se umple într-o clipă... Frunțile se pleacă sub povara meditațiunilor adînci, o atmosferă de slujbă, aproape de spovedanie, se coboară încet asupra lăcașului unde geniul își va celebra sublimele mistere ... Apoi, într-o tăcere fatidică, orchestra în unison, simbolizînd destinul ce bate la ușă, atacă cu putere primele patru note ale *Simfoniei a V-a.* Dintre toți auditorii în abonament, Beethoven mai rămîne și astăzi acela în fața căruia mulțimea se închină cu cea mai adîncă smerenie. Numele lui evocă mai mult decît Muzica, în toată atotputernicia ei ; în ochii adoratorilor săi, Beethoven este tălmaciul durerii și al suferinței omenești, cel ce a transpus într-o lume cerească, senină, zbuciumul pămîntesc. El este Poetul. Nu un poet, ci Poetul cu P mare, poet cu atît mai sublim cu cît vorbește o limbă pe care credincioșii o înțeleg mai anevoie. Într-adevăr, nu poate fi mai mare mulțumire sufletească decît de a te simți superior. Ori, a pricepe ceea ce un geniu ca Beethoven a căutat să exprime în simfoniile sale, este o dovadă măgulitoare de superioritate. Și cine nu este în stare să înțeleagă tragicul destinului, vraja melancoliei, bărbăția revoltei oropsitului în contra Soartei nemiloase ? Toate acestea sînt noțiuni neasemuit mai accesibile celor mulți decît virtuțile acordului de tonică din «Sol major». Iată de ce Beethoven este poetul majorităților. Dar, și din punct de vedere curat muzical, nețărmurita admirație a mulțimii pentru Beethoven pare îndreptățită. Într-adevăr, opera sa este miezul literaturii simfonice. Forma pe care a moștenit-o de la Mozart, sau, cum vor unii, de la Haydn, Beethoven a completat-o, a desăvîrșit-o și, mai tîrziu, a depășit-o. Însuși Vincent d'Indy a mărturisit că urmașii lui n-au știut să adauge nimic operei sale. Stilul simfonic, în înțelesul mai modern al cuvîntului, a rămas și astăzi ceea ce l-a făcut Beethoven. Și deci era firesc ca el să domnească fără rival asupra imperiului simfonic ..."

Luptătorul, 1922.

Despre *Simfonia a VI-a,* Constantin Brăiloiu scrie : „Stilul său rezultă aici din amestecul acelui „patetic explicit" pe care *Eroica* l-a în-

cetățenit în muzică cu efecte imitative care se înrudesc cu naivele structuri muzicale din *Anotimpurile* lui Haydn..."

Unii au scris simfonii pentru a-și justifica capacitatea. Auzeam pe mame — de altfel aveau dreptate — spunînd copiilor lor : «Voi crede în geniul tău atunci cînd vei fi scris o simfonie». În loc să-și expună acei compozitori ideile plăcute dar slabe, în forme restrînse și armonioase, ei se credeau obligați să le etaleze, să le lungească în lucrări impozante, dar lipsite de interes și ilogice. Nu s-a înțeles că limbajul unui geniu îi este propriu, că este inalienabil. Nu l-au văzut pe Chopin, marele înțelept, surîzînd cu melancolie în timp ce scria opere scurte și eterne ? Dascălii, naturi lipsite de sensibilitate, nu erau interesați decît de speculațiile tehnice. Printre ei, unul din cei mai desăvîrșiți tipi de «Schulmeister», dl. Saint—Saëns, susținea că a inventat «forma ciclică» în *Concertul al IV-lea* al său. Să mă explic. El voia să spună că în această lucrare revine același motiv în întreaga compoziție, pentru prima dată — aserțiune meschină prin grija puerilă pentru meșteșug, deoarece numai muzica interesează, și falsă, pentru că procedeul acesta a fost utilizat de Schumann în Simfonia *a II-a*.

Schumann aparținea acelei categorii de poeți ale căror versuri sînt perfecte dar discursurile sînt penibile. Și el a scris simfonii, în parte pentru că fusese atins de contagiune, în parte pentru că de fapt geniul său avea nevoie uneori să respire adînc. Dar el «dezvolta» fără plăcere ... Nu o făcea cu plăcere. Îi plăcea mai mult să cînte, la fereastra deschisă în noaptea de vară vreo «Nachtstück» pătrunzătoare și scurtă ... Cu toate acestea, prin forța geniului său, el inventează forma ciclică și astfel dă muzicienilor un mare pas către eliberarea de Beethoven.

După atîta lume care făcuse discursuri lipsite de sens oratoric, subit ieși la iveală un retor adevărat, o natură în multe puncte asemănătoare cu aceea a omului pe care îl revendicau ereticii. Ca și Beethoven, Wagner făcea discursuri.

Dar limbajul său era atît de nou, atît de diferit de cel pe care îl predau teoreticienii, încît îi ului. Curînd avură noi subiecte de surpriză. În cele patru colțuri ale lumii, muzicanți îndrăgostiți de pămîntul unde se născuseră, culeg melodii ale țării lor pentru ca să-și parfumeze partiturile. Stupoare !

Nu exista mijlocul de a le dezvolta. Cu încăpățînare, ele refuzau orice deformare după învățămintele cunoscute. Dacă le atingeau, își pierdeau culoarea. Și iată de ce, în această elegantă simfonie ciclică care este *Șeherezada*, a lui Rimsky—Korsakoff, în mijlocul unei retorici savante, deși foarte modernizată, revine de nenumărate ori o temă orientală în întregime, fără nici o modificare.

Grieg face aceeași experiență și se lovește de aceleași dificultăți, cînd tratează teme norvegiene. De aceea nu scrie nici o simfonie și, în sonatele sale, părăsește aproape cu desăvîrșire «dezvoltarea».

De atunci începe criza și, cu Debussy, falimentul simfoniei. *Șeherezada, Antar*, simfoniile lui Borodin, reprezintă tipurile cele mai avansate ale acestei forme muzicale, după deformările tîrzii ale principiilor pseudo-beethoveniene. După aceste lucrări, apăru în plină lumină non sensul militarismului simfonic. Se învață o nouă libertate, se înțelege că legile care guvernează formele frumoase rămîn misterioase și că nu au fost formulate în nici un cod. Se renunță deci la a înăbuși în cămașa de forță a unei retorici oficiale fragilele organisme ale melodiilor.

Epoca noastră, alături de alte atîtea evenimente, va fi văzut sfîrșitul simfoniei. Unul cîte unul, simfoniștii pier. Acoperită de glorie simfonia a murit".

Élargissement de la sensibilité musicale devant les musiques folkloriques et extra-occidentales, conferință ținută la Universitatea internațională de radio de la Paris, în 13 martie 1954, publicată în OPERE *de Constantin Brăiloiu*, vol. II (trad. Em. Comișel, București, Editura muzicală, 1969, pp. 231-232) : „... Pentru muzică, opera supremă a Europei centrale fusese simfonia clasică pe care, în maniera zisă „a doua", Beethoven o dusese pînă la limitele resurselor sale. Totul se petrece, după cum se știe, în *Simfonia a III-a*, ca și cum, cuprins de neliniște în fața unei captivități amenințătoare, se îndîrjește să demonteze mărețul edificiu construit cu propriile sale mîini, piesă cu piesă, fie săpînd la edificiul lui tonal, încercînd un mod lidic, fie visînd la o simfonie dorică ; fie îmbinînd, cu greu, vocalul cu instrumentalul, fie răsturnînd întreaga construcție, fie cerînd ajutor la trecut și revenind la contrapunct, chiar cu prețul unei «alcune licenze». Fără îndoială, muzica din Occident este sufocată, și de fiecare dată cînd își va relua respirația o va face printr-un fel de minune : prin îmbogățirea nesperată a formelor mici, prin apeluri la literatură în poemul simfonic, prin simfonizarea radicală a operei".

Materialul a fost selecționat și tradus de EMILIA COMIȘEL

Missa Solemnis la Radioteleviziune

Între manifestările menite să comemoreze cele două veacuri ce au trecut de la nașterea Titanului s-a înscris la un loc de frunte *Missa Solemnis* prezentată de orchestra simfonică și corul Radioteleviziunii, de soliștii Emilia Petrescu, Martha Kessler, Valentin Teodorian și Gheorghe Crăsnaru, sub conducerea muzicală a dirijorului Iosif Conta (dirijorul corului Aurel Grigoraș). Alături de *Simfonia a IX-a*, *Missa Solemnis* este lucrarea dramatică în care Beethoven exprimă cele mai adînci sentimente comune întregii umanități.

Pregătită cu seriozitate, lucrarea prezentată s-a bucurat de participarea susținută a tuturor interpreților (dirijor, soliști, orchestră). La început, acorduri tăioase au clamat cu forță impresionantul *Kyrie*. Foarte echilibrat a apărut raportul orchestră-cor. Poate chiar cu predominarea corului — ceea ce nu se întîmplă totdeauna. Aceste două mase, vocală și instrumentală, au introdus, din capul locului, multă strălucire. S-au făcut simțite, în final, frumoase nuanțe de piano, în descrescendo. Izbucnirea furtunoasă a alămurilor a inițiat *Gloria*. Intervențiile corului au avut un caracter ritmic, sacadat. Textul este comentat de muzică în amănunt. S-a făcut apreciat în mod deosebit corul în *Allegro maestoso*, minunatele sale filaje finale, caracterul detaliat, explicit în care a fost redat fugato-ul final și înainte de acesta crescendo-ul și descrescendo-ul imprimate de dirijor masei interpreților, cu o mînă expertă și sigură.

În *Credo*, s-au evidențiat potențele deosebite ale orchestrei. Expresia a fost patetică iar marea și dificila fugă, a fost redată cu o prezentare distinctă a vocilor.

Sanctus ne-a prilejuit urmărirea în rolul pe care Beethoven i l-a încredințat violinei solo, pe concertmaestrul Zvorișteanu. Mersul ascendent al cîntului său în zonele superioare, extreme, ale înălțimii sonore, apoi atingerea treptată a sunetelor grave au fost realizate cu măiestrie, cu o nedezmințită fidelitate față de text. În sfîrșit, *Agnus dei* — cu tulburătorul său *Miserere* — apoi *Dona nobis pacem* în care se fac simțite unele ecouri din *Pastorala* — a fost redat cu liniștea și acea împăcare atît de dorită de compozitor.

Soprana Emilia Petrescu a cîntat în stilul specific beethovenian cu vocea sa de o limpiditate cristalină, iar mezzo-soprana Martha Kessler a susținut cu grație și cu căldură întreaga desfășurare a *Missei;* tenorul Valentin Teodorian s-a manifestat, ca de regulă, pozitiv, cu vocea sa de o atît de plăcută suplețe și este demn de relevat tînărul bas Gheorghe Crăsnaru a cărui voce a apărut odată mai mult catifelată, bine timbrată. Corurile au sunat cu plenitudine, frumos rotunjite ; cîntul lor a fost deosebit de nuanțat (dirijor Aurel Grigoraș). Orchestra, îndrumată judicios de dirijorul Iosif Conta, a avut tot timpul o participare remarcabilă : cînt de ansamblu plin de elan dar foarte nuanțat, cizelat, modelat. Este de relevat de asemenea echilibrul pe care dirijorul a reușit să-l păstreze tot timpul între masele corale, soliști și orchestră, în spiritul magistralei creații beethoveniene.

Simfonia a VIII-a de Bruckner dirijată de Erich Bergel

La Filarmonica „George Enescu" dirijorul clujean Erich Bergel a prezentat *Simfonia a VIII-a* de Bruckner („Tragica"). Simfoniile lui Bruckner, la noi nu sînt prea des executate. La Viena cu prilejul unui sondaj efectuat în rîndurile iubitorilor de muzică, ele s-au clasat pe primul loc. Realitatea e că ele reprezintă elogiul acordului perfect, al diatonismului cel mai categoric. Pătrunsă de patosul lui Wagner pentru care avea un cult, Bruckner a folosit în ultimele sale simfonii tubele — de unde solemnitatea, dramatismul muzicii sale, cu deosebire în pasajele grave. Nu am putea trece cu vederea monotonia care rezultă, îndeosebi, din repetarea insistentă a anumitor teme, a anumitor figuri melodice ; de asemenea, lun-

gimea incomensurabilă a simfoniilor bruckneriene. Dar ne grăbim să ajungem la Erich Bergel spre a releva chipul desăvîrşit în care a stăpînit şi prezentat *Simfonia a VIII-a* — condusă din memorie —. A fost aproape o oră şi jumătate pe care am trecut-o, mai bine spus am petrecut-o, cu mult interes şi fără a încerca cel mai mic sentiment de saţietate ori de oboseală.

De la acordajul perfect al instrumentelor, la cîntul bogat nuanţat al întregii desfăşurări orchestrale atît de întinse, totul a fost reglat minuţios şi în chip desăvîrşit de către dirijor. Erich Bergel a scos în relief permanent caracterul melodios, uneori sumbru şi plin de frămîntare al temelor. A redat cu plenitudine momentele culminative, atît de sugestive, caracterul fantastic al scherzo-ului şi în acelaşi timp tonul romantic al acestei mişcări, ca şi cel eroic şi, la început, chiar războinic, al finalului, cu concluzia sa apoteotică. Coralele expuse de alămuri au fost de o solemnitate impresionantă. Erich Bergel se bucură de o mare şi legitimă autoritate iar Filarmonica s-a dovedit, sub bagheta sa, o instituţie artistică demnă de a fi socotită prima orchestră simfonică a ţării.

tură. Pagina de mare forţă a concertului, partea mediană *andante con moto* unde Beethoven atinge suprema elocvenţă, a fost redată în chip strălucit în stilul acelui dialog antagonist cultivat de compozitor. Temei oarecum sumbre, expusă staccato de coarde, solista i-a răspuns cu o negrăită gingăşie, cu un lirism şi o cantabilitate cuceritoare. Acest antagonism a fost excelent de-a lungul întregii mişcări.

Cît priveşte finalul redat cu o fluenţă şi voioşie aeriene, aici, Monique Haas ne-a relevat odată mai mult virtuozitatea sa de înaltă clasă precum şi sensibilitatea-i ascuţită prin mijlocirea cărora nesecatul optimism şi elan către viaţă, solidare cu Titanul, şi-au găsit o convingătoare exprimare.

Orchestra dirijată de Mircea Basarab a avut o seară frumoasă. S-a cîntat nuanţat, cu sonorităţi bine diferenţiate, cu grija permanentă a punerii în valoare a virtuţilor interpretative ale pianistei Monique Haas. Dacă avem un regret, este doar faptul că apariţia acestei artiste atît de preţuite de toţi iubitorii bunei muzici, este, la noi, prea rară.

S-a cîntat apoi, în primă audiţie *Simfonia de cameră* de Mircea Chiriac. Compozitorul nu se grăbeşte

Monique Haas la Filarmonica „George Enescu"

Pianistă de reputaţie mondială, Monique Haas se bucură de calda simpatie a publicului, care i-a cunoscut şi preţuit arta atît cu prilejul turneelor întreprinse în ţara noastră, cît şi în cadrul Festivalurilor „George Enescu" unde a figurat ca solistă. Prezenţa sa ca solistă la Filarmonica „George Enescu" a ridicat considerabil interesul simfonicului, sala Ateneului fiind împlinită pînă la refuz de publicul dornic să o asculte în *Concertul no. 4* în Sol major de Beethoven.

Intrarea sa în scenă, spectaculoasă, a fost primită cu aplauze entuziaste. Monique Haas are acea elegantă simplitate şi acel surîs cordial în măsură să apropie imediat, pe oricine — fie el interlocutor sau simplu auditor. Odată instalată la pian, rumoarea în sală s-a potolit. Fraza iniţială, descoperită, cu care debutează concertul, a fost expusă de Monique Haas cu toată fermitatea cerută, dar totodată *dolce* vădind o profundă concentrare a sentimentului. Motivele de ordin melodic şi ritmic, care apar ulterior la pian în dezvoltarea mişcării, au fost înfăţişate de interpretă cu o suverană stăpînire şi cu o admirabilă dezinvoltură să dea la iveală opus-uri după opus-uri, din convingerea fonciera că interesează în primul rînd calitatea lucrărilor pe care le creează. Între timp se orientează, se documentează, lucrează.

Simfonia de cameră (1969) rod al unor asemenea susţinute investigaţii, reprezintă o reală cotitură în creaţia compozitorului. Vrem să subliniem în primul rînd faptul că, fără a părăsi filonul vivificator al creaţiei populare, Mircea Chiriac reuşeşte să creeze o lucrare de mare concizie, structurată, în forme mai mult sau mai puţin clasice, de sonată, rondo, dar într-un limbaj melodic şi armonic mult evoluat — pe alocuri deosebit de curajos şi cu o orchestraţie vie, bogat colorată, sugestivă. Alcătuită din trei părţi (Allegro, Elegia, Burlesca) *Simfonia de cameră* se ascultă cu mult interes, Mircea Chiriac dovedindu-se, odată mai mult, un muzician al timpului nostru. Avînd ceva de spus, o spune astăzi, după trecerea a mai bine de un deceniu de la suita sa *Bucureştii de altă dată*, piesă într-un cu totul alt stil, cît se poate de unitar şi la un nivel estetic incomparabil mai ridicat.

Prezentată de dirijorul Mircea Basarab cu toată claritatea cerută, cu evidențierea elementelor de ordin tematic cît și a travaliului armonic și polifonic efectuat de compozitor asupra acestora, lucrarea s-a bucurat de un frumos succes.

Concertul cuprinzînd de asemenea *Simfonia* no. 33 în Si bemol major de Mozart, precum și poemul *Ucenicul vrăjitor* de Dukas, a fost grăitor pentru apreciabilele potențe de execuție și interpretare ale Filarmonicii.

Filarmonica dirijată de Leif Segerstam

Concertul simfonic al Filarmonicii „George Enescu" dirijat de Leif Segerstam, de la opera din Stockholm, ne-a adus unele ecouri ale creației muzicale din Suedia și Finlanda. Au fost mai întîi două prime audiții ale unor compozitori contemporani : Lars Erik Larson și Karl Birger-Blomdahl.

Suita pastorală de Lars Erik a apărut o lucrare scrisă după cele mai clasice formule armonice, de un diatonism desăvîrșit și de o orchestrație clară, aerată, plăcută. Unei mișcări vii, cu alură de dans popular învîrtejit, i-a succedat o mișcare lentă, ponderată ; melodica deosebit de cantabilă încredințată viorilor s-a desfășurat pe pulsația regulată a contrabașilor, în nuanțe de forte-piano de un frumos efect. Partea finală, un gen de farandolă, cu accente ritmice bine punctate ca o gigă, este pătrunsă de melodii amabile, de o fluență atrăgătoare. O suită realmente pastorală.

„Fațete" de Karl Birger-Blomdahl este o piesă simfonică de factură contemporană, sub raportul scriiturii muzicale. Are îndrăzneli de ordin armonic și orchestral, momente de savuroasă eterofonie și unele pasaje obsesive la coarde, ritmuri foarte variate, complexe și apăsate la care participă toate instrumentele. Dirijorul a creat intensități sonore mari care s-au rezolvat pînă la urmă, într-un admirabil cînt, în piano, al flautului, cu rezonanțe pastorale. Am avut astfel, două imagini mai mult sau mai puțin contrastante ale creației simfonice suedeze de azi.

Concertul s-a încheiat cu *Simfonia a V-a* de Sibelius, lucrare de proporții mari în care bardul finlandez a cîntat natura, viața, sufletul poporului.

Subliniem cu acestea puterea, justețea și elanul cu care tînărul dirijor Leif Segerstam a comunicat intențiile sale orchestrei. Gesturile sale, foarte largi, sugestive, păreau, uneori, că planează asupra orchestrei. Orchestra s-a aliniat cu multă suplețe tuturor exigențelor dirijorale. Concertul s-a bucurat de o caldă primire.

Ansamblul indian de balet „Kalakshetra"

Ansamblul indian de balet este afiliat, ca și Institutul „Kalakshetra" de care depinde, universității din Ladras. El cultivă sub îndrumarea fondatoarei și profesoarei Rukmini Devi, personalitate de seamă a vieții culturale hinduse, frumusețea și noblețea ancestralei arte indiene, puritatea ei.

Am urmărit, mai întîi, o dramă coregrafică, un spectacol extrem de complex pe tema unui episod din Ramayana, străvechea epopee indică. Acțiunea se încheagă în jurul răpirei Sifei, soția lui Rama, de către Ravana regele demonilor.

Scenariul este cîntat și declamat, în sanscrită. Muzicienii intonează anumite melopei, cu caracter pentatonic, deosebit de savuroase, acompaniindu-se la instrumente specifice : un soi de chitară enormă (Veena), un flaut, o tobă mică (Maddalam) și o tobă mare (Mridangam). Se dansează și în același timp se mimează. Arta coregrafică indiană constă pe de o parte în dansurile străvechi cu caracter sacru, care se desfășurau odinioară în temple, (Baratha Natya), dansuri de o neasemuită bogăție ritmică pe de altă parte, de așa zisele *Kathakali*, una dintre cele mai specializate forme ale artei pantomimice din lume, cu ale ei peste o mie de semne caracteristice din degete. Ritmica viguroasă, uneori frenetică, este susținută cu o mare precizie, cu elan și cu vehemență. Această ritmică foarte variată, sincopată, uneori expusă numai de instrumentele de percuție, este scandată de dansatori în chip riguros. Există, în același timp nu numai jocul picioarelor și al corpului dar și al mîinilor și, în particular, al degetelor. Fața dansatoarelor și a dansatorilor precum și privirea, întreaga expresie, participă de asemenea la tălmăcirea cît mai justă a sentimentelor și gîndurilor pe care le deapănă recitatoarele și totodată cîntărețele poemului, în speță Ramala Rani și Seetharama Sarma, muzicienele care cîntă la instrumente de coarde. Au fost apoi o seamă de dansuri din diferite regiuni ale Indiei, ca de pildă Kolkali. Este un dans din statul Kerala. În pași de dans, un grup de tinere și tineri reușesc să împletească mai multe panglici aninate de plafonul scenei. Este un joc destul de greu. Dar și mai grea este despletirea acestui mănunchi de panglici — totul efectuîndu-se cu multă artă, ritmul dansului păstrîndu-se neșovăielnic. Un interesant dans de muncă a fost și acela al recoltei iar un intermezzo exclusiv muzical ne-a dezvăluit atît frumusețea nostalgică, visătoare a muzicii indiene cu caracterul ei melismatic, cît și măiestria interpreților. Sînt de menționat flautistul Sankaran și îndeosebi venerabilul Krishanamurthi care mînuie toba mare, cu un simț ritmic rar întîlnit ; deasemenea Krishnan Marar (toba mică).

Nu cunoaștem, desigur, limbajul codificat al mîinilor și jocul degetelor, dar mărturisim că tot acest vocabular dansant și tot arsenalul de ordinul gesticei și al mimicei au fost profund grăitoare pentru

minunata artă coregrafică indiană.

Ceea ce este de subliniat, este ritmul interior care animă întreaga formație, consensul unanim al interpretării, supletea și grația tuturor participanților la care se adaugă simplitatea și uneori somptuozitatea costumației.

J.—V. PANDELESCU

Ciclul integral al trio-urilor cu pian de Beethoven

Deși anul omagial Beethoven, marcînd bicentenarul nașterii compozitorului, a început cu cîteva luni în urmă, deși primele concerte simfonice sau de muzică de cameră omagiind personalitatea marelui creator se succed deja prin participarea interpreților noștri sau a celor invitați de peste hotare, totuși, de abia prin această serie a celor trei concerte extraordinare, prezentînd ciclul integral al trio-urilor cu pian — concerte susținute de pianistul Valentin Gheorghiu, violonistul Ștefan Gheorghiu și Cătălin Ilea la violoncel — se poate afirma că am inaugurat la noi seria importantelor evenimente ale acestei mari sărbători a muzicii.

Căci prin amploarea gestului interpretativ, prin forța și maturitatea gîndirii, prin prestanța acesteia, evenimentul în sine capătă semnificația unui veritabil act de cultură oficiat cu fervoare și gravitate de către cei trei interpreți. Iar corelarea sensurilor intime ale partiturii, închegarea acestora pe planuri mari, riguros selectate, ne dezvăluie aci permanența și fermitatea unei unice concepții ce cuprinde într-un singur arc, o evoluție spectaculoasă de la primele opusuri beethoveniene — op. 1 nr. 1, 2 și 3, de certă factură haydniană — pînă la marele trio nr. 7 op. 97 supranumit „Arhiducele".

Remarcabilă rămîne aci prețiozitatea funcțională a sonorităților, atent deduse din text, luminozitatea interioară iradiantă a primului sau a celui de al treilea trio de o caligrafie aproape impecabilă a rostirii ; dar în egală măsură am putut aprecia claritatea sensurilor, echilibrul interior eminamente clasic al celui de al cincilea trio de o maximă simetrie și rigoare expresivă, sau a celui de al șaptelea, monumental, viguros și exuberant.

Valentin Gheorghiu rămîne și de această dată tipul pianistului muzician multilateral orientat ce găsește în cadrul domeniului cameral, a muncii în ansamblu, o firească împlinire a activității solistice ; fraza sa muzicală dobîndește prestanța marilor inițiative artistice cu funcție ordonatoare pentru întreaga formație. La rîndul său violonistul Ștefan Gheorghiu a realizat o colaborare sensibilă, de calitate cu partenerii săi, fapt ce ni-l recomandă drept un excelent interpret al genurilor camerale. Sîntem plăcut surprinși să constatăm cu fiecare apariție în concert, că tînărul violoncelist Cătălin Ilea parcurge treptat dar sigur, momentele unei permanente autodepășiri dincolo de latura tehnică a interpretării, vizînd direct adevărurile fundamentale ale textului redat.

Putem în consecință constata că seria celor trei concerte cuprinzînd ciclul integral al trio-urilor cu pian, reprezintă un moment de prestigiu al actualei stagiuni la nivelul căruia am dori să se desfășoare majoritatea manifestărilor muzicale din cadrul anului omagial Beethoven.

La Filarmonica de stat „George Enescu" concert omagial Nicolae Lungu

Concertul omagial închinat de corul Filarmonicii bucureștene, creației compozitorului Nicolae Lungu, se înscrie firesc în rîndul marilor evenimente ale actualei stagiuni corale. A fost o manifestare importantă, de prestigiu, menită a cinsti creația și activitatea uneia dintre personalitățile de azi ale muzicii noastre corale, animator neobosit, de mai bine de patru decenii, a vieții muzicale a unor mari coruri din capitală.

Ceea ce uimește și impresionează în primul rînd în lucrările lui Nicolae Lungu, este acel tonus viu, mereu proaspăt al imaginilor muzicale, acea efervescență interioară continuu vitalizată prin permanența melosului popular — prețioasă sursă de la care pornește și în care se recunoaște — evident pe alt plan — creația compozitorului. Iar în acest sens, lucrări ca *Măria neichii, Mărie* sau *Cît îi muntele de-nalt,* rămîn modele admirabile ale unei inspirații spontane, sincere, dublate de o măiestrie sigură a realizării unei scriituri corale, capabile să evidențieze o extinsă zonă emoțională dominată de sentimentul naturii și al dorului.

Merită a fi evidențiată de asemenea, în cel mai înalt grad, zelul și participarea entuziastă la reușita acestei manifestări a corului Filarmonicii bucureștene, a dirijorului Vasile Pîntea, precum și a soliștilor Valentin Teodorian — posedînd largi disponibilități de interpret muzician pentru cele mai diferite genuri vocale, Aurelia Diaconu, Constanța Teodorescu, Nicolae Gafton și Florin Dumitrescu.

Semnificativ rămîne faptul că un public foarte divers și receptiv, umplînd pînă la refuz marea sală a Ateneului Român, a urmărit cu adîncă emoție și participare, această manifestare într-un fel unică, a actualei stagiuni corale.

DUMITRU AVAKIAN

Trei prime audiții în concertul orchestrei Radioteleviziunii Române

Un concert alcătuit numai din prime audiții de muzică contemporană, ca cel oferit de orchestra Radioteleviziunii, din 2 aprilie 1970, a început să fie o raritate.

De fapt o reală primă audiție a fost doar lucrarea lui Aurel Stroe, *„Numai prin timp, timpul poate fi cucerit"* ; celelalte piese, deși cîntate la noi pentru prima dată într-o sală de concert, erau în mare măsură cunoscute prin intermediul discurilor, benzilor și emisiunilor de radio. Totuși reascultarea lor în

lumina adevărată, „pe viu", ne-a făcut plăcerea întîlnirii cu niște capodopere.

Variațiunile op. 31, de Schönberg, au făcut epocă și față de ele ne-am obișnuit să raportăm nu numai măiestria compozitorului, ci aceea a unei întregi școli și orientări componistice — serialismul. Din păcate, cei mai bine de patruzeci de ani care s-au depus peste această lucrare se resimt, chiar dacă ea rămîne mai departe pe unul dintre piedestalele contemporane.

Concertul pentru pian de Benjamin Britten, se găsește, din acest punct de vedere, la polul opus. O muzică ce nu a jucat și nu va juca probabil un rol deosebit în marea galerie a capodoperelor, se infiltrează treptat în conștiința artistică a secolului și găsește, prin simplitatea ei, prin meșteșugul sigur ce-l dezvăluie un auditor mereu mai cald și mai puțin refractar eclectismului ei.

Cîntat cu comunicativitate, dăruire și chiar strălucire de către Corneliu Rădulescu, *Concertul pentru pian* de Britten și-a găsit o interpretare mai mult decît adecvată.

Aurel Stroe este personalitatea de prim ordin a actualității. Este tipul de compozitor care trezește interesul prin toate investigațiile pe care muzica sa le reunește. Sistematizarea teoretică este împletită cu un permanent procent de imprevizibil, care conferă puritații ideilor sale o materialitate senzuală. Muzica sa este monovalentă, unidirecțională. Cînd își atinge perfecțiunea se sublimează cu idei-cristale, altfel este aridă și demonstrativă. Intermediarele acestor stări opuse, le găsim mai frecvent. Mai ales, reconstituind evoluția sa, lucrările de tranziție spre cîteva vîrfuri de maximă importanță, apar încă nu suficient de net și „curajos" impuse. Aurel Stroe „propune" de obicei o linie simplă, o formă în spațiu, un conglomerat dens, un singur tip de structură, care, atunci cînd se etalează ca atare, muzica produce o revelație, de asemenea singulară, unică, perfectă, totală.

În traiectul pe care creația sa se înscrie, *Monumentum, Arcade, Musica pentru Oedip, Laude și Canto* sînt momente de importanță deosebită. Admirînd mai ales ultimele, Cantata *„Numai prin timp, timpul poate fi cucerit"* pare mai degrabă o lucrare de tranziție spre acestea, încă nu atît de violent personală. Ea își dezvăluie frumusețea sobră a liniei vocale în sine în paralelismul de planuri cu *continuumul* trombonilor și orgii. Solistul Ion Budoiu s-a înscris exact în atmosfera lucrării, iar dirijorul Emanuel Elenescu a dezvăluit-o la o înaltă ținută artistică, ca de altfel întregul program al concertului.

LIVIU GLODEANU

Orchestra Filarmonicii „Silezia" din Katowice

După turneul în țara noastră a admirabilei orchestre simfonice „Filarmonica din Varșovia", care a susținut în capitală două concerte sub bagheta lui **Witold Rowicki**, iată o a doua formație simfonică **poloneză**, orchestra simfonică a Filarmonicii de Stat „Silezia" din voievodatul Katowice, care a dat un singur Concert extraordinar sub egida Comitetului de stat pentru Cultură și Artă și a Filarmonicii George Enescu.

Două orchestre în aceeași stagiune venind dintr-o țară vecină și prietenă sînt în măsură, prin cele 3 concerte susținute în Capitala țării să ne dea o imagine vie, sugestivă, a forțelor artistice care activează în cultura muzicală a Poloniei contemporane. Avînd o existență de numai un sfert de veac, orchestra „Silezia" a surprins prin nivelul înalt al realizării programului ei, pe cei care nu știu că doi muzicieni de clasă înaltă, Stanislav Skrebacewsky care a condus-o din 1949—1953, astăzi dirijor al orchestrei lui Mitropoulos din Minneapolis, și Karol Stryja, din anul 1953 pînă în prezent, au format-o, au educat-o, i-au imprimat disciplina și severa profesionalitate. Orchestră provincială dar cu o vastă activitate itinerantă, invitată aproape anual, la Festivalul „Toamna Varșoviană", cu turnee în Anglia, Italia, R. D. Germană, R. S. Cehoslovacia și R. P. Bulgaria, distinsă cu cele mai înalte ordine și premii pentru nivelul ei artistic, orchestra Filarmonicii „Silezia" ne-a cucerit prin viața imprimată operelor interpretate, rezultată din intima fuziune dintre șeful ei, eminentul dirijor Karol Stryja și membrii colectivului.

Componența programului s-a înscris pe linia unei excelente tradiții pe care și formațiile noastre ar putea-o lua ca exemplu. Partea întîi a programului cuprindea exclusiv lucrări simfonice ale școlii naționale de compoziție, de siluri variate. A doua, exclusiv dedicată unei capodopere a simfonismului universal : *Simfonia a IV-a, în mi minor* de Brahms Concertul a început cu execuția plină de elan și strălucire a lucrării *Mica Uvertură* a compozitorului contemporan Woyciech Kilar, lucrare de o factură tradițională, concepută într-un stil eclectic, dar bine aleasă pentru a pune în bună dispoziție ansamblul simfonic ce avea să parcurgă și alte stiluri și autori. A urmat cunoscutul succes al muzicii poloneze contemporane *Threny, Muzică Funebră pentru victimele de la Hiroșima* de Pandereky, partitură clădită pe principiul aleatoric, în privința libertății de redare a sunetelor convenționale, viteza, înălțimea, ritmica. Plămădite din alternări de sonorități de „arco" și „pizzicato", din fonisme naturale, obținute prin lovituri în cutia viorii, glissande în două sensuri și hipervibrații, această piesă este de un efect de șoc, la analiză „supra-naturalist" și desigur că o asemenea experiență nu este recomandabil a fi deseori repetată de același autor.

Programul polonez, mă refer la școala națională, s-a încheiat cu *Concertul Nr. 2 în fa minor pentru pian și orchestră* de Fr. Chopin. Solistul, eminentul pianist Tadeusz Zmudzinski, care ne-a destăinuit tot în actuala stagiune muzica *Simfoniei a II-a* de Szymanowsky, care este un amplu concert cu pian, a reliefat cu o poezie discretă, poate pe alocuri prea discretă,

lirismul acestei piese concertante din marele repertoriu romantic. În supliment el a completat imaginea posibilităţilor sale de expresie muzicală interpretînd un *Intermezzo* de Brahms şi o *Mazurcă* de Chopin.

Partea dirijorului, şi, evident şi a orchestrei, în acest program echilibrat alcătuit a fost *Simfonia a IV-a* de Brahms. Acest monument sonor, a fost modelat cu forţă, amploare şi lirism, volutele cantabile ale părţii a II-a, fiind mişcător redate de cornul solist, acompaniat de corul suflătorilor de lemn. Partea a III-a, acel giocoso de urs melancolic cu abundenţa lui tematică, cu farmecul secţiunii mediane în care cornul şi fagotul sînt solişti, a pregătit prin spiritul ei *scherzando* giganticul Final, broderie polifonică pe un motiv bach-ian. Părţile de extremitate ale simfoniei, pe care muzicologia clasică germană le denumeşte „Ecksätze" au fost ceea ce trebuie să fie într-o cinstită şi frumoasă interpretare : măreţe şi lirice totodată, pasionate şi pline de clocot interior, în spirit baladesc /partea I/ şi cu grandios elan constructiv (Passacaglia). Concertul orchestrei simfonice „Silezia" a fost un eveniment care a îmbogăţit prin valorile lui stimulatoare viaţa noastră muzicală.

Louis de Froment şi Valentin Gheorghiu în concertele Filarmonicii „George Enescu"

Într-un program, care în afara acompaniamentului la *Concertul în la minor* de Grieg cuprindea piese de Rossini, Wagner şi Ravel, dirijorul francez Louis de Froment, stabilit la Luxemburg ca şef al unei formaţii simfonice de prestigiu internaţional, a dovedit o suplă adaptare la stilul partiturilor, adică o supunere la adevărul artistic gîndit de compozitor şi deslușit pînă în cele mai mici detalii, prin intermediul potenţialului expresiv al unui colectiv pe care l-a cucerit prin disciplina metodei sale de lucru, prin precizia indicaţiilor, întotdeauna în limitele sentimentului muzical, al bunului gust şi al logicei.

În genere, publicul judecă un dirijor după gestică şi posibilităţile sale de mim, rareori prin rezultatul sonor. Gesturile lui Louis de Froment, acest şef de orchestră pe care marele George Enescu îl aprecia şi cu a cărui formaţie de cameră *Ensemble instrumental Louis de Froment* a colaborat în ultimii ani ai vieţii, se situează la polul opus al declanşărilor temperamentale de tip sportiv sau romantic-spectaculos. Ele sînt sobre, precise, economicoase, potrivite structurii artistului, jucînd rolul unui complement plastic şi lucid controlat, al bogatelor indicaţii date la repetiţii. Întotdeauna ele sînt impresionante prin precizia ritmică şi finețea frazării, trăsături ce constituie marca unei autentice personalităţi şi vocaţii dirijorale.

Începîndu-şi programul cu uvertura la opera *Scara de mătase* de Rossini, şeful de orchestră francez a descătuşat verva italiană şi strălucirea timbrală a partidelor de coarde, a modelat un expresiv „cantabile" al suflătorilor de lemn /oboi şi flaut/ a animat micile dialoguri alerte ale grupurilor instrumentale, — dînd acestei muzici ceea ce îi este organic, caracterul de cursivitate şi spontaneitate tipic rossiniană. Partitură aparent simplă, această uvertură, ca de altfel şi alte uverturi rossiniene, puse în circuitul vieţii de concert de genialul Toscanini, reclamă precizie şi disciplină de atac şi dacă acestea n-au fost realizate pe planul superior al gîndirii exigente a dirijorului, vina nu poate fi a acestuia.

Pianistul Valentin Gheorghiu, acest mare artist al pianului, a fost magnific şi generos, cu grandoare sonoră, expresiv şi rafinat liric, în cantilene, dîndu-ne o interpretare excepţională a *Concertului* de Grieg, care a cucerit inimile auditorilor. El s-a bucurat de un acompaniament de zile mari şi e păcat că această splendidă interpretare, realizată prin conjuncţia a două personalităţi artistice autentice nu a fost fixată pe gravura fină a discului.

În partea a doua a programului, Louis de Froment a contopit întreaga orchestră într-un unic şi expresiv instrument orgiac şi voluptuos, cu care a parcurs meandrele lirismului wagnerian din celebra serenadă *Siegfried's Idyl*. Claritatea polifoniei melodice, puritatea intonaţiei, căldura cu care toate partidele şi

instrumentele solistice, remarcabil solo-ul de corn, au participat la reliefarea elementului extatic ce străbate întreaga partitură au fost direct emoționante.

Concertul susținut de Louis de Froment s-a încheiat cu o impecabilă realizare a *Boleroului* de Ravel. Aici dirijorul a menținut o pulsație ritmică implacabilă și a realizat cu un calm de mare strateg muzical un formidabil crescendo. Ideea de a așeza pe timpanist în mijlocul grupurilor de viori, ca un adevărat solist, a fost de o mare eficiență artistică.

A fost unul din excelentele concerte ale actualei stagiuni. Sperăm să mai auzim la București pe admirabilul șef de orchestră.

Muzica și literatura

Inițiativa Filarmonicii „George Enescu" de a organiza concertul simfonic cu tema „Muzica și literatura" s-a înscris pe linia acțiunii estetic-educativă, cu multiple forme de manifestare, pe care instituția muzicală republicană o desfășoară de foarte mulți ani.

Concertul la care ne referim avea înscrise în program trei lucrări simfonice și una vocal-simfonică, aparținînd unor creatori și unor stiluri precis delimitate istoric și estetic. Începînd cu Rapsodia *Taras Bulba* de Leos Janacek (după povestirea lui N. Gogol), programul a inclus suita *Hary Ianos* de Zoltan Kodaly, iar în partea a doua ciclul de lieduri simfonice *Wesendonck-lieder* de Wagner (solistă fiind admirabila noastră cîntăreață Marina Krilovici) și poemul simfonic *Preludiile* de Liszt.

Atractivul program a fost încredințat concepției dirijorale lucide și precise a lui Paul Popescu.

Un caiet de sală explicativ urmărea paralelismul confruntării posibile a celor două arte începînd de la programatismul marilor romantici și de la sincretismul wagnerian pînă la exponenții de seamă ai artei muzicale a secolului XX, subliniind momentele de simbioză perfectă în creații muzicale inspirate de mari opere literare.

Cele trei episoade (părți) ale *Rapsodiei Taras Bulba* a marelui compozitor slovac Leos Janacek au fost redate de dirijor și orchestră cu o continuă tensiune dramatică, prin urmărirea fidelă a curbelor dinamice și agogice ale partiturii.

Picanteria și umorul subliniat pe parcursul celor cinci episoade ale suitei *Hary Ianos* n-a transgresat în nici o clipă limitele bunului gust și acest lucru ni s-a părut a fi demn de relevat.

Partea a doua ne-a prilejuit reîntîlnirea cu vocea de aur a Marinei Krilovici, care vrăjește și încîntă prin toate seducțiile unui timbraj și nuanțări profund muzicale.

Acest opus wagnerian, conținînd în liedul 3 și 5 ceea ce compozitorul a denumit *Studii pentru Tristan și Isolda* se cîntă rar la noi și de aceea ne-am bucurat să găsim în Marina Krilovici o interpretă de zile mari.

Programul s-a încheiat cu tălmăcirea plină de elan romantic a poemului *Preludiile* de Fr. Liszt.

Regretabil că la un asemenea concert care reunea prin programul său valori de artă și principii estetice educative asistența publicului a fost atît de rarefiată încît alți artiști decît Marina Krilovici și dirijorul Paul Popescu s-ar fi simțit stingheriți. Ar fi fost oare atît de greu să se umple (cu tineret, studenți și elevi) o sală ca a Ateneului la concertul inaugural al unui ciclu de concerte simfonice proiectate de direcția Filarmonicii „George Enescu" pentru a menține și spori interesul publicului pentru arta simfonică ? Credem că nu s-au depus nici de departe eforturile care au ca rezultat umplerea sălilor la concertele unor artiști cu programe permanent repetate.

V. CRISTIAN

Ion Românu, oaspetele Filarmonicii „George Enescu"

Concertul dirijat de Ion Românu, oaspetele Filarmonicii „George Enescu", a adus o notă personală, nu numai prin pătrunderea fină a sensurilor fiecărei piese interpretate ci și din punct de vedere al alcătuirii programului. Atrăgător și variat, el a cuprins în prima parte lucrări din literatura universală, orînduite cronologic și pe epoci, de la muzica preclasică, la cea romantică. Un plus de interes l-a constituit tălmăcirea unor piese mai puțin cunoscute, ca și atenția acordată unor creații pe voci egale, de un rafinament mai pronunțat (prin culorile timbrale specifice vocilor egale — cîntare în mezzavoce, sonorități estompate, calde, falset la vocile bărbătești etc.). Piesele au suscitat interesul nu numai al executanților dar și al publicului, prin revalorificarea unei tradiții oarecum abandonată în prezent.

În mod deosebit, ne-a atras atenția factura polifonică a celor mai multe dintre piesele prezentate. Dozarea planurilor sonore a fost sugestivă în *Qu al si pou dir* și *Chi vuol veder* de Monteverdi, iar în *Aria* de Bach au fost obținute nuanțe fine, într-o variată gradare a sentimentelor. Am remarcat de asemenea interpretarea într-un ton cald și învăluit a lucrărilor *Die Ehre Gottes aus der Natur de Beethoven* și *Jäger Chor* de Weber.

Partea a doua a concertului, consacrată muzicii românești, a constituit un omagiu adus unor compozitori bănățeni, precum și creației unor compozitori care s-au inspirat din intonațiile atît de caracteristice acestei zone folclorice a patriei noastre. Și aci, dirijorul a mers pe interpretarea unor piese mai puțin cîntate, dar nu de mai mică valoare : *Lăsai pușca ruginită* și *Laie Chioru* de Sabin Drăgoi, în stilul caracteristic compozitorului și *Dragă și iar dragă* de Ion Vidu. O vie impresie, prin sinceritatea inspirației și farmecul intonațiilor populare, ca și prin măiestria

tratării corale au produs : *Mărie, Mărie* și *Limba noastră* de Doru Popovici, *Doină și joc* de Paul Constantinescu (solist Florian Dumitrescu), precum și cele *5 cîntece de dor din Banat* de Liviu Rusu.

Sub conducerea lui Ion Românu, muzician de fină și aleasă sensibilitate, Corul Filarmonicii „George Enescu" ne-a produs momente de înaltă și adevărată trăire artistică, relevîndu-ne cu migală frumusețile inedite ale partiturilor interpretate.

Ar fi bine dacă astfel de schimburi artistice cu dirijorii altor formații din țară s-ar produce mai des, corurile noastre profesioniste ieșind astfel din rutina ce le împiedică adevăratul progres. Aceasta ar duce inevitabil și la un reviriment, atît de mult așteptat, în domeniul muzicii corale, ce are străvechi, strălucite și trainice tradiții.

SILVIAN GEORGESCU

Cvartetul Filarmonicii din Iași

Printre lucrările dedicate cvartetului de coarde se numără unele dintre cele mai minuțios șlefuite capodopere ale muzicii universale a căror interpretare este legată de numeroase și delicate probleme. Întemeierea unui asemenea ansamblu, rară ca un trifoi cu patru foi, constituie un eveniment fast pe care-l însemnăm în calendarul vieții noastre muzicale „albo lapillo" după tradiția vechilor romani ; o facem și de astă dată, salutînd cu ocazia recitalului susținut la 26 martie în Studioul Ateneului înființarea cvartetului Filarmonicii din Iași, care ne-a oferit un program compus din lucrări de Haydn, Brahms și Dumitru Bughici.

Proaspeți absolvenți ai studiilor muzicale universitare, angajați ai orchestrei Filarmonice și asistenți la Conservatorul din Iași, cei patru membri ai formației — Dragoș Cocora (vioara I), Ioan Morna (vioara II), Gaspar Markoș (violă) și Reinhold Scheser (violoncel) — s-au afirmat prin certe calități care le-au permis să puncteze acest cvasi-debut cu momente de reușită remarcabilă.

Seriozitatea pregătirii profesionale, disciplina de ansamblu, elanul și angajarea totală a tinerilor muzicieni pentru redarea cît mai fidelă a stilului fiecărei piese au reușit să suplinească în bună măsură îndelungata experiență și rodajul necesar oricărui cvartet pentru omogenizarea sonorității, prin dozarea minuțioasă a nuanțelor sau reliefarea detaliilor ritmice și a subtilității intonațiilor. Am apreciat interpretarea plină de sensibilitate și acurateță a primelor trei părți din *Cvartetul in Re major op, 76 nr. 5* de Haydn, din care n-au lipsit suflul larg, cantabil și grația fluentă, cu un plus, poate, de patos romantic datorat timpilor și calității vibratoului. Acurateța, verva și sclipirea finalului au constituit o frumoasă carte de vizită pentru această formație, oglindindu-i disponibilitățile de abordare cu succes a paginilor de virtuozitate din literatura clasică a genului.

În *Cvartetul-Fantezie op. 34* de Dumitru Bughici intonațiile și armoniile apar ca o filtrare subtilă a unor structuri ritmico-melodico-armonice ale stilului de jazz (cu predilecție pentru *blues)* tempii moderați *(Lento-Allegretto-Larghetto-Allegretto)* făcînd loc mai puțin contrastelor și accentelor nervoase cît unei predispoziții pentru alunecările policrome ale sonorităților și pentru aparenta improvizație liberă specifică genului.

Ansamblul lucrării poartă pecetea personalității compozitorului ale cărui căutări în acest domeniu îi îmbogățesc în mod evident paleta mijloacelor de expresie ; conținutul dramatic comun majorității lucrărilor sale apare aci mai patinat, mai tulbure, asemeni dansului îndărătul unei cortine semitransparente care pune în evidență evoluția siluetelor estompînd detaliile.

Interpreții au intuit în mod satisfăcător intențiile compozitorului, reușind să închege această muzică de suprafețe sonore mozaicate și să lase impresia finală a unei lucrări unitare și convingătoare.

În încheierea recitalului, monumentalul *Cvartet în la minor op. 54 nr. 2* de Brahms, adevărată piatră de încercare pentru orice formație consacrată ne-a întărit încrederea în posibilitățile tinerilor „streicher"-i care au cîntat cu patos și sinceritate căutînd să comunice cît mai direct suflul simfonic care străbate lucrarea.

Desigur, cizelarea tehnicii pasajelor (mai ales în părțile extreme) și sporita echilibrare a construcției ca urmare a menținerii acestei lucrări în repertoriu și pregătirii repetate în concerte publice vor contribui la descifrarea în continuare a sensurilor poetice adînci ale muzicii lui Brahms în care dramatismul părților dinamice încadrează acele flăcări liniștite și nobile ce licăresc în fiecare notă a frazelor din *Andante*.

Privind în perspectiva marcată eforturile inerente ascensiunii de-a lungul etapelor de acumulare a experienței, sîntem îndreptățiți, după acest început promițător, să așteptăm de la muzicienii din Iași noi și prestigioase realizări artistice.

NICOLAE COMAN

O reușită realizare revuistică

Trei artiști a căror experiență și maturitate în domeniul teatrului muzical apare incontestabilă, libretistul Nicușor Constantinescu, regizorul Nicolae Dinescu și compozitorul Henry Mălineanu, s-au constituit drept coautori ai unei noi producții revuistice, *La grădina Cărăbuș*. Urmărind a reedita momente memorabile din trecutul teatrului românesc de estradă de pe vremea cînd prestigiul său era acreditat de personalitatea marelui Constantin Tănase, autorii au țesut pe canavaua unei desfășurări alerte, pline de vervă și vitalitate scenică, vechi chipuri, cuplete și melodii al căror parfum continuă să dăinue peste ani.

Aportul de originalitate și revalorificarea fondului de aur al trecutului apar interferate cu deosebită abilitate și gust, astfel că spectatorului îi parvine sentimentul cert al unității de expresie propriu spectatorului în ansamblu.

Este dificil de enumerat în cîteva rînduri calitățile unei derulări scenice care pe parcursul a aproape trei ore reușește să mențină constant interesul publicului ; vom încerca să propunem însă atenției, cîteva din trăsăturile sale definitorii. Cursivitatea mobilului literar, firescul exprimării susțin și accentuează tenta de umor sănătos, autentic, ferit de sofisticări inutile. Argumentul muzical — fie privit ca element de sine stătător (de reținut cîntecul Embrasse moi, baby de H. Mălineanu), fie ca suport și liant al desfășurării numerelor, al evoluțiilor coregrafice — creează o ambianță policromă, perfect sincronă cu acțiunea scenică și se relevă prin ținuta substanței melodice, prin bogăția ritmurilor și varietatea aranjamentelor. Semnată de Adriana Dumitrescu, coregrafia spectacolului — remarcabilă nu numai prin diversitatea aparițiilor, dar și prin fantezie, prin rafinamentul concepției unor dansuri de caracter — este pusă în valoare de un corp de balerini înzestrați și activi. Orchestra teatrului (dirijor Henry Mălineanu) și regia spectacolului (Nicolae Dinescu) concură în egală măsură la realizarea acestui music-hall care ar putea sluji drept model de realizare revuistică. Să nu trecem cu vederea aportul substanțial al interpreților : cîntăreții Doina Badea, Anca Agemolu, Luigi Ionescu, cupletiștii Nicu Constantin, Alexandru Lulescu, Cristina Stamate, Horia Căciulescu, balerinii Cornel și Doina Patrichi, acrobata Ana Ciobanu.

FLORIAN LUNGU

Festival de muzică franceză a Filarmonica de Stat din Ploiești

În ultimii ani, orchestra simfonică din Ploești a făcut reale progrese datorită activității neobosite a celor doi dirijori permanenți ai ei : Eugen Pricope și Corneliu Dumbrăveanu. Consecința concretă a progreselor înregistrate constă în integrarea Filarmonicii din Ploiești în itinerariul marilor artiști străini care întreprind turnee în țara noastră. Prezența unor oaspeți ca Aldo Ciccolini și, la ultimul concert, Monique Haas stimulează energiile latente ale orchestrei, sporind în același timp exigența și elanul celor doi dirijori.

Așa se explică Festivalul de muzică franceză dirijat de Corneliu Dumbrăveanu, care și-a alcătuit un program foarte complex și dificil pentru o formație în care forțele nu sînt egal repartizate în toate compartimentele.

După o tălmăcire plină de elan și vervă a *Suitei în fa op. 33* de Albert Roussel am ascultat *Concertul în Sol major pentru pian și orchestră* de Ravel, avînd ca solistă pe admirabila pianistă franceză Monique Haas, deținătoare a Marelui Premiu al Discului pentru înregistrarea celor *12 Studii pentru pian* de Debussy și recent, a integralei opere pianistice a lui Ravel. Am admirat remarcabilele calități ale solistei, precizia și incisivitatea ritmică, dinamica nuanțată, lirismul catifelat în cantilene, umorul exploziv din final și în același timp am încercat o vie satisfacție la auzul unui acompaniament pus la punct, în care solo-urile erau corecte și momentele de tutti nu se transformau într-un vacarm, menit să acopere sonoritatea pianului. Monique Haas, rechemată insistent de public, a trebuit să repete finalul Concertului și să dea în supliment acea capodoperă a literaturii clavecinistice franceze care este piesa descriptiv-poetică „*Le rappel des oiseaux*" de J. Ph. Rameau. A fost un real succes

Partea a II-a a programului a cuprins *Uvertura tragică* de Marcel Mihalovici și, ca piesă de încheiere, *Ucenicul vrăjitor* de Paul Dukas.

Asistînd la acest concert ne-am putut convinge de două lucruri : dirijorul Corneliu Dumbrăveanu ar merita să apară la pupitrul unor orchestre mai bune și mai mari, situate mai în văzul publicului și al ochiului „magic" al Radio-Televiziunii ; orchestra simfonică a Filarmonicii de Stat din Ploiești ar merita la rîndu-i o sală mai adecvată scopurilor ei estetic-educative.

V. C.

Premiere lirice în țară

Cum anume trebuie construit spectacolul de operă pentru a nu lăsa indiferent publicul zilelor noastre, rămîne o problemă aflată încă în căutarea celei mai bune soluții. În orice caz, se impune din ce în ce mai clar, necesitatea firescului, și a continuității în desfășurare, necesitatea de a renunța la acele „tipicuri operiste" la acele atitudini nefirești ale cîntărețului pe scenă, preocupat doar de etalarea glasului, la acele mișcări, gesturi, atitudini standard pentru anumite situații la cauzele justificate trebuie, dar nu artistic ș.a.m.d.

Scenă din *Căsătoria secretă* la *Opera română* din Cluj

„Un spectacol în adevăratul sens al cuvîntului și cît mai cursiv posibil" — își propun tot mai insistent unii regizori printre care identificăm imediat și pe coordonatorii celor două spectacole ce fac obiectul prezentei cronici : Ilie Balea și Hero Lupescu. Nu înseamnă că dinamica sau continuitatea imprimată desfășurării spectacolului, poate neglija realizarea aspectului muzical. Dimpotrivă !

Mișcarea continuă cerută de regizori îi permite solistului pe de o parte, să se bazeze prea puțin pe sufleur, pe de alta, exclude cu desăvîrșire comoditatea concentrării exclusive asupra cîntului. Așadar, atitudinea degajată care să-i îngăduie „să joace" conform indicațiilor regizorului depinde în primul rînd de gradul de stăpînire muzicală a partiturii.

Din acest punct de vedere, în premiera clujeană a operei *Căsătoria secretă* de Cimarosa s-a observat o insuficientă cunoaștere muzicală a rolurilor, din partea echipei de interpreți. Prezent la pupitrul orchestrei Operei Române din Cluj — care și de astă dată a demonstrat virtualele calități de ansamblu pe care i le-am mai subliniat și cu alte ocazii — dirijorul Ion Iancu s-a văzut nevoit să rezolve în spectacol o serie de momente critice. Cîteva repetiții în plus, probabil ar fi soluționat problema și cîntăreții nevoiți să urmeze „un regim scenic" plin de mișcare, s-ar fi aflat la adăpost de pericolul greșelilor muzicale. Oricum, rodajul în timp al spectacolului, are posibilitatea să înlăture acest neajuns. În rest, cuvinte de laudă la adresa tinerei echipe de interpreți, atît pentru calitatea vocală, cît și pentru talentul actoricesc. Nu se poate pune totuși un semn de egalitate între soliști ; din întreaga distribuție detașîndu-se interpreții rolurilor Carolina, Geronimo, Contele Robinson. Foarte bun Mircea Moisa, ca bas buf (cu atît mai mult, cu cît mi s-a spus că era vorba de un debut al artistului într-un asemenea gen). Nimic îngroșat și mult bun gust în construirea scenică a personajului ; comicul servit cu spontaneitate, cu naturalețea și cu grija de a evita caricatura, grotescul atît de des întîlnit în astfel de situații. Relevabilă de asemenea frumusețea timbrală, maleabilitatea vocală și sensibilitatea interpretativă. La o aceeași ținută s-a situat realizarea baritonului Dan Șerbac în rolul Contelui Robinson. Disponibilitățile vocale deosebite (calitate, culoare, subtilitate interpretativă), susținute de mult instinct, de mult talent scenic, au dat viață unui portret plin de personalitate, care știa să rezolve comicul situațiilor cu o remarcabilă eleganță. Nici un moment nu am simțit dorința artistului de a specula efectele ieftine pe care asemenea roluri le pun cu ușurință la îndemînă. Dintre soliste, am reținut numele sopranei Maria Mureșan ; o voce limpede și cărnoasă, care s-a comportat scenic cu prospețime cuceritoare. De altfel, dacă o anumită rutină de un îndoielnic bun gust ar fi putut fi evitată de Margareta Rădulescu, întregului spectacol, sub aspectul firescului și al comicului de calitate, nepigmentat cu „găselnițe" ieftine, nu i s-ar fi putut reproșa nimic. Este un merit al interpreților, dar nu mai puțin, sau mai bine spus, în primul rînd al aceluia care i-a îndrumat : regizorul Ilie Balea. Dorința sa a fost de a crea din *Căsătoria secretă* un spectacol antrenant, care să captiveze publicul, și l-a creat (aceasta rămîne cel puțin impresia lăsată de premieră). Relația interpret-regizor a avut o finalitate artistică deosebită, căci soliștii operei „au interpretat", nu numai „au cîntat", lucru încă destul de rar prezent pe scenele noastre lirice.

Don Juan la Opera din Timișoara

Urmărind opera *Don Juan* de Mozart pusă în scenă de colectivul operei timișorene în actuala stagiune, se constată în primul rînd eficiența artistică a formulei regizorale propusă de Hero Lupescu în colaborare cu scenografa Hristofenia Cazacu de la Opera din Iași. Posibilitățile tehnice limitate ale scenei lirice timișorene — limitate în raport cu normele cerute

montărilor moderne — nu-l determină totuși pe regizor să renunțe la ideea de a rezolva acea necesară „continuitate în desfășurare" pe care o dorim azi spectacolului de operă. În consecință, nu se sfiește să folosească intervenția mașiniștilor în văzul sălii, dar bineînțeles nu brutal, ci cît mai economic și mai camuflat posibil prin reducerea intensității luminoase, sau prin cortina decorativă de servici ș.a.m.d. Și de ce n-ar face-o, de vreme ce teatrul ne-a obișnuit de mult cu asemenea metode, de ce n-ar aduce în lumea convenționalului, impusă receptării de însăși natura genului, încă un element, menit însă în final să susțină un interes major ? Rezumînd, asistăm la un spectacol pe care îl definește o dinamică evoluție scenică, fără pauze tehnice în înlănțuirea tablourilor, un spectacol care afirmă similitudini cu timpul desfășurării cinematografiei, servind în consecință partitura mozartiană în spiritul acelui primat al continuității dramatico-muzicale gîndit de însuși orficul creator.

Dar intenția regizorului nu ar fi putut fi realizată fără participarea corespunzătoare a colectivului interpretativ timișorean.

Și în acest sens apare incontestabil meritul dirijoarei Cornelia Voina, sub a cărei baghetă se răspunde în general cu o sensibilă fidelitate nervului muzical mozartian. Orchestra timișoreană, pe care o cunoaștem de mult, dotată cu o virtuală probitate profesională, demonstrează și de data aceasta capacitatea de a respecta datele stilistice majore solicitate de la pupitrul dirijoral. Regretabil că nu putem face o apreciere asemănătoare și în ceea ce privește totalitatea echipei de soliști a spectacolului vizionat.

În primul rînd ne permitem să remarcăm că nu am găsit nici o aderență la rol, nici o justificare artistică în prezența tenorului Vasile Nicola în Don Ottavio.

Evoluția scenică aspirînd spre un comic de calitate a lui Nicolae Popescu (Leporello) a lăsat totuși să se vadă din punct de vedere vocal o insuficientă rezolvare a frazei mozartiene. Atragem atenția interpretului că îl deservește mai ales — după părerea noastră — o manieră, ca să-i spunem așa, greoaie, în pronunție, deci nu prea familiară limbii noastre literare.

Corectă, meritorie, interpretarea dată de soprana Ioana Drăcea rolului Donnei Elvira, fără a atinge totuși înaltele comandamente expresive ale textului mozartian oferit.

În Donna Anna, de data aceasta o virtuală surpriză în ce mă privește, căci soprana Michaela Grama pornește confruntarea cu rolul atît de temut pentru greutatea sa vocală, de pe poziția unei soliste certificate natural cu un glas de mare strălucire, forță și generozitate, un glas totodată de rezistență dramatică. De aceea cu atît mai mult am regretat indiferența, mergînd pînă la rigiditate scenică, a sopranei.

De reținut apoi farmecul spiritual, sensibilitatea cu care soprana Viorica Pop Ioan și-a brodat rolul Zerlinei. Intenționat lăsată de autor ca final al prezentelor rînduri, („totul e bine cînd se termină cu bine" spunea cîndva Shakespeare) se cere subliniată eficacitatea artistică, multilateral susținută de interpretul rolului titular, baritonul Ștefan Vasile care afirmă o reală dezinvoltură scenică, atentă la nuanțările emoționale reclamate de rol, și servită de multă muzicalitate.

THEODORA ALBESCU

A V-a sesiune științifică a cadrelor didactice din Conservatorul „Ciprian Porumbescu"

O preocupare de seamă a cadrelor didactice din Conservator este activitatea de cercetare, cristalizată în lucrări cu un variat conținut de idei, unele chiar inedite.

Acesta a fost de fapt mobilul sesiunilor științifice, devenite tradiționale în viața universitară, expresie a permanentei preocupări de cunoaștere și îmbogățire a nivelului profesional, sudat la rîndul său de pedagogia practică.

În Conservatorul „Ciprian Porumbescu" s-au succedat pînă azi cinci sesiuni — manifestări de prestigiu — cu tematici axate pe complexa analiză estetico-structurală a muzicii, sau cu caracter omagial. Prima, dedicată centenarului Conservatorului ; a II-a, „Național și universal în muzică" ; a III-a, o sesiune omagială dedicată lui Constantin Brăiloiu ; a IV-a, „Tradiție și inovație în creația, interpretarea și pedagogia muzicală" ; ultima sesiune, dedicată marelui Beethoven, a avut loc în zilele de 26, 27, 28 martie tot sub îndrumarea Catedrei de istoria muzicii și folclor. Aceasta reprezintă unica manifestare muzicologică din România dedicată celor 200 de ani care au trecut de la nașterea lui Beethoven. Personalitate de o covîrșitoare forță, marele compozitor a lăsat omenirii un tezaur inepuizabil de cercetare, pe care muzicienii lumii întregi îl dezvăluie cu pietate în diferitele manifestări muzicale cu caracter omagial.

În acest context, a avut loc a V-a sesiune științifică a cadrelor didactice din Conservatorul „Ciprian Porumbescu", în care au fost dezbătute cu pasiune și competență interesante probleme de estetică, interpretare și pedagogie muzicală. Nu vom putea analiza în întregime conținutul fiecărei zile de comunicări, ci ne vom opri asupra celor mai interesante lucrări, care aduc opinii inedite sau contribuie în mod substanțial la îmbogățirea cercetărilor anterioare.

Referindu-ne la structura, limbajul și estetica beethoveniană, remarcăm cîteva din comunicările primei zile și anume : *Dialectica expoziției în Sonatele nr. 1 op. 2 și nr. 2 op. 14 pentru pian de Beethoven* de compozitorul Dumitru Bughici ; *Dezvoltarea în simfonia beethoveniană* de dirijorul Constantin Bugeanu ; *Considerații asupra planului tonal în creația beethoveniană* de compozitorul Adrian Rațiu ; *Simfonia a V-a sau nemaipomenita aventură a gîndirii umane* de compozitorul Ovidiu Varga ; *Beethoven azi*

de compozitorul Anatol Vieru ; *Aspecte ale elaborării tematice, dezvăluite de caietele de schițe ale lui Beethoven* de muzicologul Grigore Constantinescu.

Pornind de la o analiză de structură, autorii acestor comunicări au accentuat caracterul înnoitor al muzicii lui Beethoven, determinant pentru evoluția ulterioară a artei, și au încercat să stabilească coordonatele estetice și filozofice, prin care Beethoven continuă să trăiască peste secole fiind încă și astăzi un compozitor contemporan.

Cea de a doua zi, dedicată multiplelor aspecte de interpretare a operei vocale și instrumentale — expuse de dirijorul D. D. Botez, profesor Arta Florescu, pianiștii Suzana Szöreny și Corneliu Rădulescu, lector Leontina Coban și asistent Lavinia Tomulescu-Coman — ne-a oferit o serie de date extrem de interesante legate de practica muzicală.

În această sesiune a fost rezervată o a treia zi de lucrări, destinată special comunicărilor care nu se axau pe tematica specifică, ci se încadrau în preocupările generale de cercetare a cadrelor didactice. Această zi a cuprins pe de o parte lucrări de cercetare muzicologică, iar pe de alta lucrări de cercetare asupra interpretării și pedagogiei. Demne de remarcat au fost interesantele opinii, rodul unor îndelungate cercetări, în comunicările compozitorilor : Aurel Stroe, *Probleme care se ivesc în lucrul compozitorului cu calculatorii electronici ;* Carmen Petra-Basacopol, *Interpretarea Sonatei în fa diez minor de Enescu în lumina conceptului spațiului mioritic al lui Lucian Blaga ;* Dinu Ciocan, *Aspecte ale măsurii în limbajul tradițional ;* Nicolae Brînduș, *Relația între formă și comunicare în artă* și a conferențiarului Dinu Vasile. *Autentic și neautentic în folclor.*

Utile din punct de vedere pedagogic ni s-au părut și opiniile profesorului Dragoș Tănăsescu, *Premise noi în problematica tehnicii pianului.*

Paralel cu desfășurarea lucrărilor sesiunii, a fost organizat de Conservator și un festival Beethoven, care a constat din : Concertul Simfonic al orchestrei „Academica", dirijor Al. Șumski, solist Varujan Cozighian ; un concert de muzică de cameră (cvartete, cvintete și sonate pentru pian) ; iar în încheierea sesiunii, sub conducerea regizorului Jean Rînzescu și a dirijorului Anatol Chisadji, clasa de canto a oferit în premieră opera *Fidelio,* într-o remarcabilă execuție.

Menționăm contribuția meritorie în organizarea sesiunii a conducerii Conservatorului și a catedrei de Istoria muzicii și folclor.

Desfășurîndu-se într-o atmosferă elevată și de înaltă ținută, a V-a sesiune științifică, omagiu adus marelui compozitor, reprezintă o reușită a vieții spritual-artistice a Conservatorului.

IRINA ODĂGESCU — ȚUȚUIANU

RECENZII ● RECENZII ● RECENZII ● RECENZII ● RECENZII

Gheorghe Ciobanu: Lăutarii din Clejani — repertoriu și stil de interpretare

(Editura Muzicală a U. C. din R. S. R. București, 1969)

Apariția unui volum consacrat muzicii lăutărești, deschide o nouă pagină în folcloristica noastră. Obiectul unor îndelungate controverse, lăutarii și muzica lor au fost totuși nelipsiți, timp de secole, din viața muzicală a celor mai largi mase populare.

Inițiativa de a trece la studierea amănunțită și competentă a muzicii lăutărești reprezintă de aceea un fapt cultural însemnat, avînd menirea de a înlocui punctele de vedere subiective cu certitudini convingătoare, dobîndite pe calea cercetării științifice.

Începută de către un colectiv, în urmă cu peste douăzeci de ani, îndată după înființarea Institutului de folclor, monografia lăutarilor din Clejani a necesitat o investiție de muncă impresionantă, timp de un deceniu. Din ea a rezultat o lucrare de proporții, ce însumează 2 000 de pagini de materiale și de studii. Lucrarea apărută reprezintă „un extras... din studiul introductiv al autorului... la care am alăturat exemplele muzicale strict necesare înțelegerii problemelor puse în discuție".

Sarcina de a selecta dintr-o astfel de operă doar 150 pagini de text și 50 pagini de „exemple", a fost, fără îndoială extrem de anevoioasă. Totuși, autorul nu a mers pe calea facilă a unei prezentări descriptive a muzicii lăutărești, ci a ales pentru publicare capitolele care răspund la întrebările majore ale problemei : care este *repertoriul* lăutarilor și raportul acestuia cu muzica populară țărănească dar mai ales, în ce constau particularitățile *stilului de interpretare* lăutărească — adică tocmai acele întrebări care au făcut ca părerile „să oscileze între admirația entuziastă și respingere aproape totală" a acestei muzici.

După o succintă trecere în revistă a cîtorva date monografice ale satului Clejani (centru lăutăresc nu departe de Capitală) și a problematicii generale referitoare la lăutari și la lăutărie, capitolul (III) „*originea repertoriului*" aduce în discuție teme extrem de dificile ca „determinarea originii și vechimii diferitelor piese", aparținînd aproape tuturor genurilor.

Autorul încearcă să depășească dificultățile care apar în „cunoașterea aprofundată a repertoriului lăutăresc — și în general a creației populare — din cauza genurilor diferite, originii și vechimii pieselor ce-l alcătuiesc, dar mai ales a rarității mențiunilor și documentelor muzicale anterioare secolului XIX". Uzînd de erudiția sa binecunoscută, analizează un număr important de

piese din repertoriul lăutăresc şi ridică discuţia din planul unor referiri la semnalările pieselor respective în diferite scrieri şi documente, în acela al analizei morfologice, care îi permite un interesant tur de orizont în lumea muzicală populară din orient şi a altor popoare. Comparaţiile edificatoare între cîntecele ţărăneşti şi lăutăreşti impun o concluzie care reţine atenţia: repertoriul lăutăresc reflectă gustul şi necesitatea de „consum" a maselor populare ţărăneşti şi de aceea „păstrătorul creaţiei populare nu este lăutarul, ci poporul".

Stilul de interpretare şi *improvizaţia* constituie capitole aparte (cap. IV respectiv V) şi ne conduc la concluziile generale tratate în capitolele succinte de încheiere („arta interpretării" şi „consideraţii finale"). Autorul relevă faptul că „problema stilului de interpretare al lăutarilor... nu a mai format pînă acum, nici la noi, nici în alte părţi obiectul unei cercetări speciale", se insistă asupra complexităţii noţiunii de „stil", mai ales dacă se au în vedere problemele *stilului de interpretare*: „...noţiunea de stil de interpretare va cuprinde şi întreaga *tehnică* a execuţiei, de care ţin: articulaţia, felul de atacare a sunetelor, caracterul sunetului etc." (subl. ns.).

Încercarea de a lămuri „concepţia şi substratul ideologic" din care a rezultat în bună parte şi respingerea muzicii lăutăreşti, citează caracterul extremist al curentului gîndirist, prin punerea accentului „pe misticism, etnicism, naţionalism", de unde părerea absurdă că lăutarii „ţiganizează" muzica noastră populară. Analizele detailate ale cîntecelor lăutăreşti, cercetarea interpretării populare creatoare în general, şi nu numai a lăutarilor ţigani, ne conduc treptat la concluzii interesante şi de loc minore: cîntecul lăutăresc (mai ales din zona Cîmpiei Dunării) poartă într-adevăr amprentele unor influenţe, dar acestea nu sînt „influenţe ţigăneşti", ci rămăşiţe ale influenţelor orientale, ce au la noi explicaţii de ordin istoric; stilul de interpretare lăutărească nu este propriu numai lăutarilor ţigani, ci în general tuturor lăutarilor, fie ei şi români; improvizarea, ca fenomen „specific" lăutăresc, nu se explică decît prin puterea creatoare mai accentuată a cîntăreţului profesionist, dar ea este în genere o caracteristică obligatorie, fundamentală, a oricărei interpretări populare autentice, creaţia (deci şi improvizaţia) şi interpretarea populară fiind două laturi ale aceluiaşi fenomen; valoarea artistică autentică a interpretării lăutăreşti nu trebuie şi nu poate fi judecată prin prizma muzicii aşa-zis „populare" a emisiunilor radiofonice, mai ales din trecut, care au promovat prin excelenţă şabloanele unor lăutari sau formaţii lăutăreşti în detrimentul varietăţii şi autenticităţii.

Din păcate „exemplele muzicale" sînt considerate ca o simplă „anexă" (precedate însă de o bibliografie bogată ce cuprinde peste 250 de titluri). Dacă autorului i se pot acorda „circumstanţe atenuante" pentru faptul de a fi acceptat să renunţe la publicarea materialului propriu zis — notaţiile amănunţite şi integrale ale pieselor — în dorinţa de a vedea valorificată măcar o parte dintr-o muncă migăloasă şi de lungă durată, nu acelaşi lucru se poate spune şi despre *editor*. Problema ar merita desigur o discuţie aparte, pentru curmarea unui paradox: cînd este vorba despre demonstrarea unei teze atît de importante ca cea de faţă, spaţiul acordat împiedică publicarea unui număr suficient de notaţii care să vorbească de la sine, pentru că nici o descriere, oricît ar fi de reuşită, nu poate înlocui notaţia muzicală! Nici redactorului de carte (Petre Simionescu) nu i se cuvin laude. Fiind reprezentantul editorului, el este obligat să fie la curent cu normele minime, pe plan naţional şi internaţional, care se cer a fi îndeplinite, în funcţie de materialul pe care îl îngrijeşte pentru tipar. Or, Editura Muzicală a dobîndit un renume binemeritat pe tărîmul publicării materialelor folclorice, tocmai prin respectarea acestor norme. De aceea este de neînţeles de ce notaţiile muzicale (fie chiar şi în „anexă"!) nu sînt însoţite de nici un fel de indicaţii privind informatorul, locul şi data înregistrării, culegătorul, autorul notaţiei.

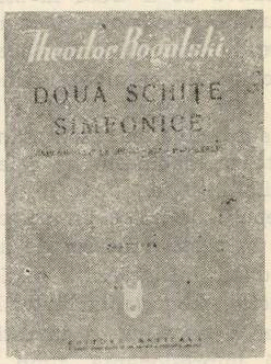
Trecînd însă peste aceste lipsuri, trebuie totuşi să subliniem chiar cu riscul de a ne repeta, că publicarea acestui volum constituie un pas pozitiv în folcloristica noastră muzicală, adăugîndu-se la succesele obţinute pînă acum pe acest tărîm.

ADRIAN VICOL

Noutăţi editoriale

Ultimele apariţii ale Editurii muzicale, dezvăluie în continuare o caracteristică a orientării editoriale, pe de o parte spre difuzarea creaţiei muzicale româneşti contemporane, prin intermediul partiturilor, iar pe de alta spre crearea, prin intermediul cărţilor, a unui fond literar de nivel mediu, care popularizează probleme şi personalităţi din lumea artei muzicale. Desigur, în ambele direcţii, există realizări de menţionat, care corespund scopului unei edituri specializate prin fiecare apariţie.

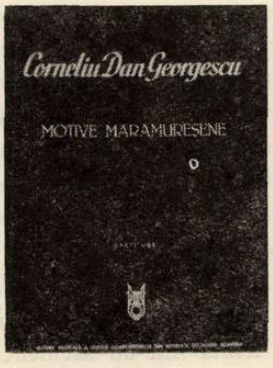
Semnificative, orientările în tematica muzicală aduc la lumina tiparului opere care au intrat, sau vor intra în circuitul repertoriului de concerte, îmbogăţind un fond necesar vieţii muzicale. Astfel, putem considera o meritorie reuşită publicarea celor *DOUĂ SCHIŢE SIMFONICE (Înmormîntarea la „Pătrunjel"* şi *Paparudele)* de Tehodor Rogalski, care fac parte din repertoriul reprezentativ al creaţiei româneşti contemporane. Valoarea acestor două schiţe simfonice, care alături de *Dansurile simfonice* ale aceluiaşi compozitor, au cucerit o largă audienţă în întreaga lume, îndreptăţea editarea partiturii pentru orchestră,



înlesnind interpretarea şi răspîndirea lucrării în cele mai diverse for

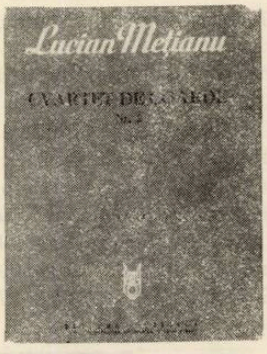
mații simfonice românești și străine. Forța de sugestie a imaginii sonore, îmbinată cu o excepțională dozare a planurilor, în cadrul formelor miniaturale, dau lucrării lui Theodor Rogalski caracterul acelor opere care pot fi considerate definitorii în conturarea unui stil specific școlii muzicale românești, înscriindu-se printre realizările antologice ale ultimelor decenii. Am dori, referindu-ne la cele *Două Schițe simfonice*, să subliniem și evidentele calități ale graficii, ce permite o citire clară, orientativă a partiturii, prin îmbinarea normelor de estetică a desenului cu elemente moderne în scriitură.

O altă partitură pentru orchestră, apărută recent, ne oferă lucrarea unui tînăr compozitor, Corneliu Dan Georgescu, afirmat în ultimul deceniu. De altfel, însăși această partitură, *MOTIVE MARAMUREȘENE*, poate fi considerată ca una dintre primele sale reușite de amploare. Prezentată acum cîțiva ani în concertele Orchestrei Simfonice a Ra-



diotelevizIunii, lucrarea lui Corneliu Dan Georgescu (compusă în 1963) pornește de la încercarea adaptării unui limbaj cu certe elemente actuale, la sugestiile oferite de crtația populară. Este de fapt, pentru acest compozitor, rezultatul muzical al cercetărilor sale în domeniul folcloristicii, cercetări care au prilejuit și apariția unor studii teoretice. Ineditul muzicii *Motivelor maramureșene* poate fi deci explicat tocmai prin felul în care Corneliu Dan Georgescu a putut da, și pe plan componistic, o sinteză perfect valabilă, prin care se propun noi mijloace de solicitare a valențelor folclorului nostru, evitîndu-se totodată aspecte rapsodice sau procedee epigonice în tratare. Aici, mai mult decît în partitura lui Theodor Rogalski, constatarea calităților de editare se impune, prin linia modernă a reprezentărilor grafice. Desenul și punerea în pagină, semnate de graficianul Mircea Nicolescu, pot fi apreciate ca o reușită deosebită, de performanță, indicînd un înalt nivel profesional, ce poartă amprenta lipsei de prejudecată în interpretarea manuscrisului, condiție esențială pentru un real și eficient progres în editarea muzicii contemporane.

În domeniul muzicii de cameră, Editura muzicală ne prezintă o lucrare aparținînd unui compozitor pe care l-am cunoscut deja prin cîteva



opusuri simfonice — Lucian Meția-nu. *CVARTETUL DE COARDE NR. 2* este o continuare a încercărilor sale de a lărgi cadrul formulei camerale, dincolo de stricta limitare la un ansamblu tradițional. Constituit dintr-o singură parte, *Cvartetul* dă interpreților, prin structura sa formală, libertatea de a alege cîteva soluții prestabilite, și în ce privește modul de execuție, pe baza cîtorva combinații între „mobilele" componente. Rezultatul sonor, astfel conceput, depășește însă aparentul aspect de experiență, constituind o contribuție interesantă pentru dezvoltarea cvartetului de coarde, ca ansamblu de sinteză al unei formule instrumentale posibile în mai multe variante.

Muzica corală este prezentă în recentele apariții ale Editurii prin două caiete de piese aparținînd compozitorilor Hilda Jerea și Birtalan Jösef. Lucrarea Hildei Jerea, *6 MADRIGALE pentru cor de femei și două soliste*, este un ciclu de piese

corale inspirat de versuri populare. Primul caiet al ciclului „Vară de lut" cuprinde trei din piesele ciclului („Vară de lut", „Cîntec pentru cătană" și „Glasul revoltei"), reprezentînd o acumulare dramatică unică, ce îngăduie prezentarea lor în suită cu caracter programatic unic. Remarcăm în structura acestor piese, specificul scriiturii, care depășește caracterul unei prelucrări folclorice, păstrînd din sugestia artei populare doar atmosfera degajată de versuri și un anumit substrat al constituirii ideilor melodice. Țesătura de esență contrapunctică reliefează planuri clar delimitate, pentru toate vocile corului și solistelor, prin etajări care alternează secvențe monodice cu momente de complexitate sonoră. Am mai reține, făcînd parte integrantă din dramaturgia ciclului, maleabilitatea nuanțării mișcărilor, care au o permanentă alternare între *rubato* și tempi stabili, asemenea depănării doinite a cîntecului. În ce privește valorificarea cuvîntului, în această întretăiere a replicilor vocale, în anumite momente, ideile de bază sînt lăsate libere, solistic aproape, pentru a permite apoi, în prelucrarea lor, o urmărire clară a sugestiei poetice.

CORURILE PENTRU COPII de Birtalan Jösef prezintă, fiecare în parte, cîte un procedeu muzical, constituind o atentă gradare a difi-

cultăților, pentru a atinge în interpretare un grad de complexitate sonoră care să nu fie de nerezolvat pentru nivelul formațiilor respective. În afara efectelor imitativ contrapunctice, care se suprapun pe cîțiva piloni armonici orientativi, am reține din caracterul pieselor, o varietate a formulelor ritmice, deseori reflectînd structuri tipice pentru jocurile de copii. Gradul de accesibilitate al celor zece coruri este de altfel subliniat și de subiectul poe-

ziilor alese (autor Orbán Károly-Verse, versiunea în limba română Valeria Covătaru) cu imagini din universul copiilor, delicat conturate, răspunzînd diferitelor momente specifice, de la activitatea pionierească, pînă la impresii din natura înconjurătoare.

Secția de muzicologie continuă să ofere o diversitate de teme prin care se întîmpină cerințe destul de variate, fără a se omite necesitatea accentuării contribuției profesionale. Atsfel, cartea lui Ioan Masoff, *TENORUL ION BĂJENARU ȘI VREMEA LUI* se subintitulează

„Contribuții la istoria teatrului liric din România", încercînd să depășească limitele impuse de o simplă evocare a unui cîntăreț celebru acum mai bine de o jumătate de veac. Pasionat cercetător al arhivelor teatrului muzical și dramatic românesc, Ioan Massoff reușește într-adevăr să „îmbrace" povestirea vieții lui Băjenaru într-o atmosferă de epocă, argumentată cu documente elocvente pentru condițiile afirmării artiștilor români, în contextul vieții sociale respective. Am spune însă că uneori, pare că subiectul principal este chiar umbrit de multitudinea datelor oferite privind stagiunile muzicale, lăsînd impresia unui „refren" care revine pe parcursul unei istorii doar pentru a da consistență romantică desfășurării povestirii. Acest echilibru instabil între factorii care compun cartea, reușește pe alocuri să fie consolidat prin stilul redării literare, în alte momente însă rămîne oarecum deficitar, urmărind unilateral unul dintre aspecte. În orice caz, față de numeroase biografii romanțate, apărute anterior, cartea lui Ioan Massoff este o reușită în care profesionalismul cîștigă un important avantaj în fața literaturii ocazionale.

În ultimii ani, Editura muzicală a avut meritoria inițiativă de a publica cîteva volume cuprinzînd scrieri ale unor muzicologi și critici muzicali din perioada primei jumătăți a secolului nostru. S-a oferit astfel publicului prilejul de a cunoaște momente importante ale vieții muzicale românești, așa cum se reflectă în cronicile vremii, purtînd semnături de autoritate ale lui Mihail Jora, Emanoil Ciomac, George Breazul. Recent, un nou volum ne prezintă un mănunchi de cronici care oglindesc deceniul al patrulea (1930—1939), publicate de criticul Romeo Alexandrescu, autor cunoscut și prin monografiile dedicate compozitorilor *Claude Debussy, Maurice Ravel, Gabriel Fauré* (apărute tot în Ed. Muzicală). Sub titlul *SPICUIRI CRITICE DIN TRE-*

CUT, acest volum antologic este o selecție reprezentativă pentru acele manifestări care pot fi considerate ca evenimente ale vieții muzicale respective. Putem citi astfel, relatări despre primul concert Cassals-Enescu, conferința și recitalul lui Bela Bartók la București, concertele lui Serghei Prokofiev. Deosebit de interesant ni se pare însă faptul că numeroase subiecte ale cronicilor care analizează stagiunea Operei, Filarmonicii, primele audiții și prezențele muzicienilor români și străini pot fi astăzi comentate nu numai în perspectiva justeții aprecierilor de valoare, confirmată de trecerea timpului, ci și comparativ. Căci în volumele semnate de Mihail Jora sau Em. Ciomac, reîntîlnim deseori considerații asupra acelorași manifestări muzicale, ceea ce ne invită la o pasionantă reconstituire a contextului respectiv. Am mai adăuga, în ce privește stilul scrierilor lui Romeo Alexandrescu, o deosebită înclinație spre relatarea „impresionistă", delicat nuanțată, care conferă cronicilor sale un farmec nealterat, atribut al literaturii muzicale de certă calitate.

Traducerea monografiei *GRANADOS* de Antonio Fernández-Cid este o binevenită informare asupra

unui muzician care la noi nu a fost încă suficient cunoscut prin intermediul interpreților. În afara includerii în programele de recital a cîtorva miniaturi instrumentale, nu știm dacă marele public a putut să se apropie de alte aspecte ale operei acestui muzician prin care școala spaniolă națională s-a afirmat pe plan european, la pragul dintre secolul XIX și XX. Desigur, relatarea vieții lui Granados, atît de tragic frîntă într-un accident, poate trezi interesul amatorului de literatură romantică. Mai important însă în cartea lui Antonio Fernández-Cid ni se pare partea a doua, în care sînt analizate cu minuție caracteristicile stilului, ale limbajului, principalele lucrări ale compozitorului. Poate în urma acestei lecturi, deosebit de instructive, nu lipsită de un oarecare patos al pledoariei, unii dintre interpreții noștri își vor încerca forțele, în prezentarea minunatei suite inspirate de tablourile lui Goya. Am putea atunci să spunem că prin ceea ce publică, Editura muzicală reușește nu numai să intereseze o sferă cît mai largă de cititori, ci și să atragă atenția muzicienilor profesioniști, chiar cînd nu este vorba de un volum exclusiv teoretic.

Gr. C.

Peisaj muzical contemporan Festivalul de la Hanovra—

După ce o perioadă destul de îndelungată organizarea unui Festival însemna un eveniment neobișnuit al vieții muzicale, ultimul deceniu a adus o schimbare esențială în însăși definirea unei asemenea manifestări. La aceasta contribuie, pe de o parte, numărul mare de festivaluri, cu tematici din cele mai diferite, cît și obișnuirea publicului — desigur și a muzicienilor — cu formula respectivă. Acum, cu rare excepții, o manifestare de acest profil are în primul rînd un caracter informativ și, implicit, specificul unor dezbateri de cenaclu. Interesează mai puțin performanța interpretativă, strălucirea unor vedete ; accentul cade pe conținutul de creație, pe posibilitățile oferite pentru a ajunge la anumite concluzii legate de complexul artistic-social al artei. Astfel privit, *Festivalul muzicii contemporane germane — zilele muzicii noi*, desfășurat la Hanovra, în primele săptămîni ale lunii februarie, poate fi apreciat ca un moment important, cu numeroase semnificații.

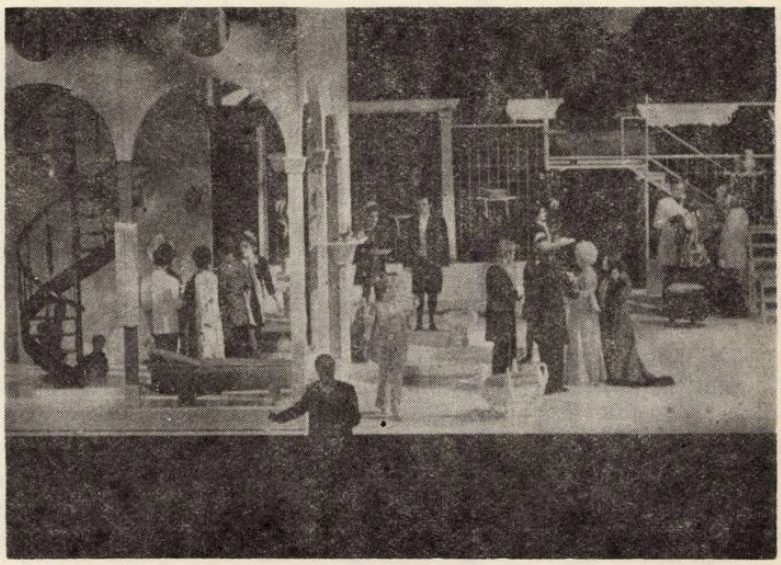
Alegerea, ca loc de desfășurare a Festivalului, pare sugestivă, căci Hanovra este unul dintre orașele refăcute aproape integral după calamitățile războiului. Amprenta întîlnirii tradiției cu noul se observă pretutindeni, de la detalii, pînă la majore realizări arhitectonice, sau în prezența heteroclită a fenomenelor vieții sociale, artistice. Chiar dominanta „modern-experimentală" a programelor, recepționată diferit de public, pledează pentru o atmosferă prielnică contactelor cu contemporaneitatea. O atentă observare a desfășurării Festivalului îngăduie de la început aprecieri pentru modul de organizare al spectacolelor și alegerea lucrărilor. Dorind să ofere într-adevăr o imagine a preocupărilor de creație actuale, Uniunile muzicienilor, ale concertiștilor și tineretului muzical din R. F. a Germaniei au căutat, pe cît posibil, să prezinte o panoramă completă, chiar cu riscul acceptării unor lucrări a căror valoare rămîne doar documentară.

În asemenea condiții, publicul a putut cunoaște creații aparținînd celor mai diferite genuri, de la cel cameral, la simfonic, de la operă, la spectacolul concertant, de la muzică electronică la jazz. Desigur, concluziile nu pot cuprinde impresiile legate de cele peste 60 de lucrări prezentate, mai ales dacă ținem seama că judecata valorică relevă un procentaj de muzică bună sau interesantă destul de redus. Ca formă de manifestare a experiențelor, a căutărilor tinerilor compozitori, chiar în condiții bune de desfășurare, *Concertul pentru toți* (soliști, orchestră) și public de Karkoschka nu rămîne decît un prilej de scandal, *Tem A* de Lachenmann o insolită vocaliză cu aluzii dubioase, *Tremens* de Kagel o tristă revelație a demenței umane, iar *Die Pataphysiker* de Niehaus un spectacol în care stupidul se întîlnește cu grotescul. Se pot adăuga unor asemenea lucrări, cîteva dintre benzile de muzică electronică — *Aspect* de Konrad Boehmer, de pildă, în care rezultatul sonor poate fi, în cel mai bun caz, terifiant prin intensitate și duritate.

Dacă creația generațiilor mai vîrstnice rămîne oarecum limitată la muzica deceniilor trecute — *Simfonies* de Engelmann sau *Sonata pentru orchestră* de Werner Egk —, dacă alte partituri nu depășesc o banală placiditate, în care chiar modalități mai noi apar ca mimate, fără convingere — *Styx* de Hans Stadlmair, *Das Hohelied Salomo's* de Heimo Erbse, *Sonata pentru orgă* de Hans Schroeder, *Pentagramm* de Jürg Baur — se pot desprinde totuși și cîteva creații de mare forță a expresiei, în care comtemporaneitatea este prezentă prin problematică și soluții. Astfel,piesa pentru soprană și orchestră *Altissimu* (pe texte ale lui François d'Assisi) de Killmayer dezvăluie o autentică forță de tensionare a frazei muzicale, extinsă pe un singur arc sonor, *Cvartetul nr. 2 de* Fr. Beyer continuă drumul deschis, acum cîteva decenii, de școala vieneză, *Dialoge* pentru două piane și orchestră de Zimmermann (excelent interpretate de Alfons și Aloys Kontarsky, sub bagheta lui Jochem Slothouver) o subtilă rememorare a personalității lui Debussy, nu reținn doar atenția, ci pot fi consemnate ca certe realizări componistice. Muzica de jazz, cuprinsă în programele Festivalului, a fost orientată mai mult spre confluențele ei cu muzica de cameră. *Riul* pentru clarinet și pian de Isang Yun, *Improvizații* de Werner Heider (compozitor ingenios în mînuirea timbrală a unor instrumente mai puțin întîlnite, așa cum s-a relevat în *Katalog* pentru un interpret la blockflöte) susțin convingător această combinație de modalități, cu surse diferite generatoare, topite într-o soluție sonoră unitară.

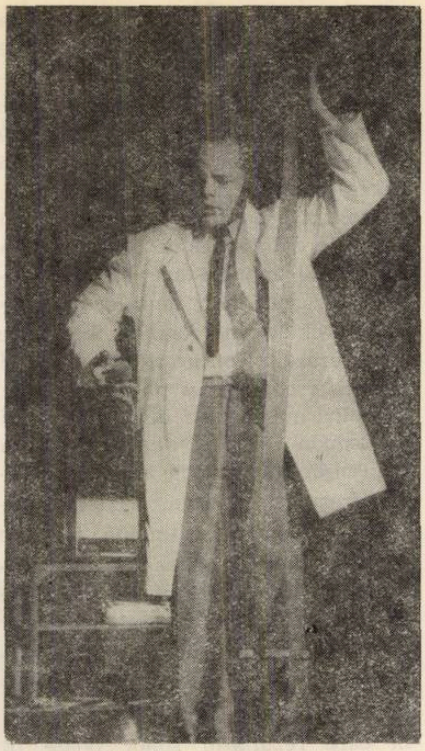
În tematica Festivalului, genul operei și al piesei concertante cu posibilități dramatico-scenice, deși a fost relativ mai restrîns ca număr de lucrări, merită o mențiune aparte, prin actualitatea cu care se conturează datele unui spectacol cu funcții complexe. Deși deseori învinuit de lipsa viabilității, de prea accentuată artificialitate, genul ope-

Finalul operei „Sfîrșitul unei lumi" de Henze



rei continuă să producă creații care, orice s-ar spune, nu se izolează de sfera căutărilor prezente. Pentru concert, monologul pentru soprană și orchestră *Inane* de Aribert Reimann, redat cu tragică tensiune de o remarcabilă cîntăreață, Joan Carrol, pare o interesantă recomentare a mijloacelor folosite de Schönberg în *Erwartung*. Pornind de la cuceririle teatrului straussian, Henze deschide o largă perspectivă operei cantabile, cu nuanțe italienești, fără ca prin aceasta să se îndepărteze de necesitățile spectacolului contemporan, adăugînd însă muzicii o prezență teatrală preponderentă. Spre deosebire de opera sa *Sfîrșitul unei lumi* (al cărei subiect nu exclude, ci se bazează pe o nuanțată critică socială), lucrarea lui Diether de la Motte, *Consiliul*, aduce în țesătura muzicală, ca parteneri egali, banda de magnetofon, proiecția diapozitivelor, filmul sonor acompaniat de orchestră. În ambele cazuri, noutatea nu constă în întîmplări, apărate de scuza experimentului, ci în angajarea tuturor factorilor pentru obținerea unui eficient progres expresiv.

Scenă din opera „Consiliul" de D. de la Motte



Secvențe din „Tremens" de Mauricio Kage

În atît de dificila definire a configurației artei muzicale contemporane, definire supusă unei continue transformări, în funcție de direcțiile principale, dezvăluite de fiecare etapă, în funcție de ceea ce o dată cu trecerea timpului nu suportă consecințele „ieșirii din modă", numai cunoașterea, reflectarea pe cît posibil lucidă, pot da un răspuns care să-și păstreze valabilitatea. Prezentarea izolată a creațiilor contemporane, pe parcursul stagiunilor, nu satisface decît în mică măsură necesitatea aprecierii fenomenului în ansamblu. Tocmai în condițiile oferite de un festival larg deschis tuturor tendințelor prezente, așa cum am putut constata în desfășurarea manifestărilor de la Hanovra, observarea și judecata de valoare capătă posibilitatea unei ample informări. Prin aceasta, la un nivel cu totul deosebit, un Festival poate recăpăta calitatea inițială, de eveniment artistic.

GRIGORE CONSTANTINESCU

PREZENȚE ROMÂNEȘTI PESTE HOTARE

● Dirijorul MIHAI BREDICEANU a susținut în luna martie o serie de concerte cu orchestra simfonică din Syracusa (SUA). Comentînd concertul din 12 martie în ziarul *The Post Standard*, Don O'Connor afirmă : „Concertul simfonic de aseară, de la Syracusa, prezentat la Henninger Auditorium, sub conducerea lui Mihai Brediceanu, a fost cea mai inspirată seară de muzică, la care am asistat anul acesta... Interpretarea *Simfoniei a IX-a* de Beethoven s-a desfășurat la un nivel desăvîrșit. Ritmul menținut de Brediceanu a fost lent, totuși el s-a supus unei discipline interioare grație căreia totul a sunat absolut perfect. Sonoritățile obținute de la orchestră au fost extraordinare, atît în linii mari, cît și în detaliu..." Relatînd același concert, ziarul *Syracuse Herald-Journal*, sub semnătura lui Allan Pryor, descrie pe larg modul în care dirijorul oaspete a realizat *Simfonia a IX-a*, în colaborare cu orchestra simfonică, soliștii și Corul Universității din Syracusa :"... Simfonia a fost concepută într-o viziune cu totul neobișnuită. Prima parte a fost parcursă și modelată într-o manieră largă, sumbră, aproape misterioasă. În locul unei controverse implacabile și sfidătoare, am ascultat o expunere lirică, tragic meditativă, care devenea uneori vehementă. *Scherzoul* purtat într-un tempo rapid, fără să fie amețitor, a fost conceput într-o manieră amplă, ritmului percutant acordîndu-i-se aceeași atenție ca și liniei melodice și structurii armonice. Partea lentă profundă și-a dobîndit elocvența prin reținere, indicația *cantabile* a lui Beethoven fiind respectată fără excese. Intensitatea maximă a Simfoniei a fost atinsă în final. Totul în interpretarea lui Brediceanu s-a îndreptat către această țintă. Rar mi-a fost dat să aud un final al *Simfoniei a IX-a* atît de perfect integrat... inexorabil și triumfător. În ce privește *Liedurile* de Strauss, Brediceanu a modelat orchestra cu mînă sigură... iar *Uvertura* la *Nunta lui Figaro* a fost prezentată într-o interpretare amplă și dramatică."

● Activitatea solistică a sopranei EMILIA PETRESCU, în stagiunea 1969—1970 a fost marcată de prezența interpretei în mai multe centre europene. Amintim astfel concertul cu *Iluminațiile* de Benjamin Britten la Karlsruhe (19 dec. 1969), festivalul de muzică de sărbători de iarnă de la Lüdenscheid (27 dec. 1969), *Simfonia a IX-a* la Berlin (31 dec. 1969 — 1 ian. 1970), la Lubljana (19 febr. 1970). *Recviemul* de Benjamin Britten la

Leipzig și Dresda (12 febr. — 13 febr. 1970), Missa Solemnis la Berliner Rundfunk (23 martie 1970), iar la Copenhaga (26 martie) înregistrarea oratoriului *Isus pe muntele măslinilor* de Beethoven. Aprecieri deosebit de elogioase, o situează pe Emilia Petrescu printre numele care dau strălucire concertelor respective : „Marea soprană românca" *(Lüdenscheider Nachrichten)*, „o distribuție de elită, de nivel internațional, prezentîndu-ne pe soprana Emilia Petrescu în compania lui Theo Adam și Peter Schreier, cîntăreți cu voci excepționale și o desăvîrșită artă interpretativă" *(Sächsisches Tageblatt)* Dresden din 18 febr. 1970".

● Turneul formației MUSICA NOVA în Olanda (10—18 febr. 1970) s-a desfășurat în orașele Rotterdam, Amsterdam, Haga, Utrecht, Bergen, Groningen, Enschede, Eindhoven. Iată cîteva spicuiri din cronicile care consemnează acest turneu, semnificative pentru constantul nivel artistic al muzicienilor români : „Ni s-au prezentat nu numai noutăți de valoare, ci și interpretări deosebite" *(Het Centrum* — 17 febr) ; „Ansamblul Musica Nova este o formație de înaltă clasă, care garantează prezentări de înalt nivel, a muzicii noi" *(HW* — 11 febr., Rotterdam) ; „mai ales instrumentele de coarde ne-au frapat printr-o sonoritate caldă și o manieră interpretativă franceză — în *Cvartetul* de Messiaen — *(Nieuwe Rotterdamse Courant* — 12 febr.) ; „Muzicienii români au suscitat auditoriului de la Conservatorul din Haga un mare entuziasm" *(Binnenhof* — 13 febr.) ; Cînd interpretarea — ca activitate independentă muzicală — devine un factor atît de puternic, încît instrumentul sau ansamblul de instrumente devine subordonat acestei „funcții intermediare", între imaginea muzicală și public, atunci se ajunge la cel mai înalt stadiu de interpretare. Pentru ansamblul Musica Nova din București, a face muzică la acest nivel este, așa cum am observat în concertul prezentat de ei la Utrecht, lucrul cel mai firesc din lume." *(Mud* — 17 febr.).

● Debutul sopranei ILEANA COTRUBAȘ în rolul Paminei din *Flautul fermecat*, la Stadtsoper din Viena a marcat încă o etapă de afirmare a talentului tinerei cîntărețe. Comentat de presă, acest debut se înscrie printre principalele realizări ale sale, din ultima vreme. „Are o voce plină, emoționantă, care tinde mai mult spre repertoriul italian — scrie cronicarul revistei *Der Merker* din Viena.

„Am asistat la descoperirea unei voci. Ileana Cotrubaș a cîntat cu un deosebit simț al stilului și a redat aria Paminei ca o primadonă, mînuindu-și vocea bogat timbrată, cu o culoare sumbră. Trebuie să cercetezi cu mulți ani în urmă, pentru a mai găsi vreun asemenea exemplu de interpretare a Paminei." Despre același rol, pe scena Operei din Hamburg, ziarul din 24 ian, *Die Welt* scrie : „Admirația publicului nu s-a îndreptat doar spre Nicolai Gedda ci și spre Ileana Cotrubaș, de la Stadtsoper din Viena, care a fermecat prin firescul interpretării și egalitatea vocală... Ca aspect scenic, ea a creat o Pamina atît de emoționantă și perfectă încît a fost întîmpinată aproape cu mai multe ovații decît celebrul tenor." În afara participării la prezentarea *Te Deum-ului* de Bruckner la Viena, sub bagheta lui Hans Swarowski, mai amintim participarea la săptămîna Mozart, din luna ianuarie, la Salzburg, unde a fost reluată o operă mai puțin cunoscută, *Mitridate*. „Stea fixă pe firmamentul sopranelor, Ileana Cotrubaș este una dintre cîntărețele cunoscute ale festivalurilor din Salzburg — apreciază *Kurieri* din 22 febr. În *Mitridate* ea s-a arătat ca o artistă de înaltă muzicalitate. Glasul ei de soprană se desfășoară cu ușurință, condus cu îndemînare, strălucind în toate registrele, îmbinînd expresivitatea cu dicțiunea. „În fine, mai menționăm și recitalul de lieduri, Fauré-Strauss, susținut la Viena, în 20 februarie, la sala Brahms, despre care ziarul *Die Presse* (24 febr.) notează : „Rar se poate asculta un asemenea recital de lieduri, redat cu atîta autenticitate de o cîntăreață atît de tînără."

● Lunile februarie-martie 1970 au însemnat pentru CVARTETUL MUZICA un nou prilej de prezentare în fața publicului din R. D. Germană și R. F. a Germaniei, continuînd seria turneelor care în ultimele stagiuni au făcut cunoscută formația peste hotare. De această dată repertoriul de turneu cuprindea piese celebre ale literaturii clasice (Haydn — *Cvartetul* „Ciocîrliilor") și romantice (Dvorak — *Cvartetul* op. 96, Schubert — *Cvartetul „Fata și moartea"*). „Apreciem modul omogen al interpretării celor patru instrumentiști, care ating cu ușurință cel mai înalt nivel artistic" *(Mitteldeutsche Neueste Nachrichten* din 2 martie, despre interpretarea Cvartetului de Haydn) ; „Rareori ne-a fost dat să ascultăm o interpretare atît de sensibilă" — notează *Kitzingen Zeitung* din 20 febr. relativ la Cvartetul de Dvorak. „O revelație a tălmăcirii artistice — consemnează în continuare cronicarul — s-a dovedit și Cvartetul de Schubert care, cu ani în urmă, în aceeași sală, a fost interpretat de renumita formație Amadeus. Interesant este faptul că formația românească i-a dat cu totul altă interpretare, care s-a distins nu atît prin virtuozitate, cît prin expresivitate, în felul său, unic !

În activitatea Cvartetului Muzica, semnalăm de asemenea proiecte care ne arată o susținută preocupare pentru îmbinarea prezenței muzicienilor în stagiunea actuală, atît în țară cît și peste hotare. Astfel, după acest turneu, urmează două concerte în R. F. Jugoslavia (la Belgrad, în cadrul Bicentenarului Beethoven și la Novi Sad, ca invitați ai Centrului cultural), o reîntîlnire cu publicul din Viena și Linz (în urma succesului obținut anul trecut cu Cvartetul de Alban Berg) și mai tîrziu un turneu în Statele Unite și Canada.

LILIANA CONSTANTINESCU

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations
de l'Union des Compositeurs
de la République Socialiste de Roumanie

SILHOUETTE

Ion Dumitrescu

Compositeur et professeur, Ion DUMITRESCU est une personnalité marquante de la vie et de la création musicale roumaine. Son oeuvre profondément attachée aux meilleures traditions de l'art national, est en même temps l'expression d'une puissante originalité.

En temps que professeur, Ion DUMITRESCU a formé de nombreuses générations de musiciens en éveillant leur intérêt pour les beautés et pour les valeurs du folklore.

Président de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie, Ion DUMITRESCU est toujours présent dans le centre de l'activité musicale du pays, à laquelle il participe de toute sa compétence.

Né le 20 mai 1913 à Oteşani, département de Vîlcea, après avoir fini ses études secondaires, il entra au Conservatoire de Bucarest en 1934 où il suivit les cours des professeurs Faust NICULESCU (théorie et solfège), Alfonso CASTALDI (harmonie), Mihail JORA (contrepoint et fugue), Dimitrie CUCLIN (composition et esthétique), Constantin BRĂILOIU (folklore et histoire de la musique), George BREAZUL (encyclopédie de la musique), Silvio FLORESCU (violon et alto), Ionel PERLEA (direction d'orchestre). Diplômé du Conservatoire, Ion DUMITRESCU parachève ses études avec le professeur Mihail JORA (composition).

Parallèlement à son activité de créateur, Ion DUMITRESCU a été professeur de théorie et solfège à l'Academie de Muzică Religioasă **de Bucarest (1939—1941), compositeur et chef d'orchestre du** Teatrul Naţional **de Bucarest (1940—1947), professeur d'harmonie au** Liceul Militar Muzical **de Bucarest (1943—1944), professeur de théorie et solfège au Conservatoire** Ciprian Porumbescu **de Bucarest (1944—1948), professeur d'harmonie (dep. 1948), doyen de la Faculté de Composition (1951—1952), Secrétaire (1954—1956), Premier-Secrétaire (1956—1963) et Président (dep. 1963) de l'Union des Compositeurs de la R. S. de Roumanie.**

Il a fait partie de jurys nationaux et internationaux, a écrit des études et des articles dans de nombreuses publications, comme par exemple, la revue MUZICA, les journaux CONTEMPORANUL, SCÎNTEIA et autres ; il a paru dans des émissions de Radio et de Télévision, dans le pays comme à l'étranger.

DISTINCTIONS

Prix „Paul Ciuntu" (1941) ; Prix d'Etat (1949 et 1954) ; Maître émérite de l'Art (1954) ; Prix „Georges Enesco" de l'Académie de la R.S. de Roumanie (1957) ; Ordre du Travail, II-e cl. (1957) ; Ordre „Steaua de la R. S. de Roumanie" IV-e cl. (1959) ; Ordre du Travail, I-e cl. (1963) ; Ordre du Mérite Culturel, I-e cl. (1966) ; Ordre „Tudor Vladimirescu", I-e cl. (1969).

OEUVRE

MUSIQUE DE SCÈNE.

Hero şi Leandru, de Grillparzer, 1941 ; *Madame Sans-Gêne,* de Victorien Sardou, 1941 ; *Hamlet,* de Shakespeare, 1941 ; *Vlaicu-Vodă,* de Alexandru Davila, 1941 ; *Laïs,* de Emile Augier, 1942 ; *Lucreţia Borgia,* de Victor Hugo, 1942 ; *Madame Bovary,* de Gaston Baty, 1942 ; *Marşul Nupţial,* de Henry Bataille, 1942 ; *Pălăria florentină (Un chapeau de paille d'Italie),* de Labiche, 1942 ; *Castiliana,* de Lope de Vega, 1942 ; *Astă seară se joacă fără piesă (Ce soir, on improvise),* de Pirandello, 1942 ; *Avram Iancu,* de Lucian Blaga, 1942 ; *Doi ţărani şi cinci cîrlani (Deux paysans et cinq agneaux),* de Costache Negruzzi, 1942 ; *Myrrha,* de Vittorio Alfieri, 1942 ; *Tinereţe (Jeunesse),* de Max Halb, 1942 ; *Gelozie (Jalousie),* de Sacha Guitry, 1942 ; *Iancu Jianu,* de Const. Mihăescu, 1942 ; *Nevestele vesele din Windsor (Les joyeuses commères de Windsor),* de Shakespeare, 1943 ; *Legenda funigeilor (La légende des fils de la Vierge),* de Şt. O. Iosif et D. Anghel, 1943 ; *Maria*

Stuart, de Schiller, 1943 ; *Horaţiu*, de Racine, 1943 ; *Prinţesa îndepărtată (La Princesse lointaine)*, de Ed. Rostand, 1943 ; *Ifigenia la Delphi*, de Gerhard Hauptmann, 1943 ; *Mincinosul (Le menteur)*, de Goldoni, 1943 ; *D'ale carnavalului*, de Caragiale, 1943 ; *Coana Chirița (Dame Kiritza)*, de Tudor Mușatescu, 1943 ; *Apus de Soare (Crépuscule)*, de Delavrancea, 1943 ; *Fascinație*, de Karl Winter, 1943 ; *Noaptea regilor (La nuit des Rois)*, de Shakespeare, 1943 ; *Corsarul (Le Corsaire)*, de Marcel Achard, 1943 ; *Nostra Dea*, de Massimo Bontempelli, 1943 ; *Unchiașul Săracilă (Père le Gueux)*, de Al. Macedonschi, 1943 ; *Lanțuri (Chaîne)*, de A. Longton Martin, 1944 ; *Regele Lear*, de Shakespeare, 1944 ; *Din jale se-ntrupează Electra (Le deuil sied à Electre)*, de O'Neil, 1944 ; *Mascarada*, de Lermontov, 1944 ; *Școala femeilor (L'école des femmes)*, de Molière, 1945 ; *Oedip-Rege*, de Sophocle, 1945 ; *Locandiera*, de Goldoni, 1945 ; *Cocoșul negru (Le coq noir)*, de Victor Eftimiu, 1945 ; *Don Juan*, de Molière, 1945 ; *Macbeth*, de Shakespeare, 1946 ; *Ospățul nebunilor (Le festin des fous)*, de Sam Benelli, 1946 ; *Înșir'te mărgărite (De fil en aiguille)*, de Victor Eftimiu, 1946 ; *Revizorul*, de Gogol, 1946 ; *Prometeu*, de Victor Eftimiu, 1946 ; *Cezar și Cleopatra*, de Bernard Shaw, 1947 ; *Burghezul gentilom (Le bourgeois gentilhomme)*, de Molière, 1947 ; *Ifigenia în Aulida*, de Goethe, 1947 ; *Vinovați fără vină (Les coupables innocents)*, d'Ostrovski, 1947 ; *Frumoasa adormită (La belle au bois dormant)*, de Rosso di San Secundo, 1947 ; etc..

MÉLODRAMES, DIVERTISSEMENTS CHORÉGRAPHIQUES.

Rică, ballet-pantomime pour récitant et petit orch., vers de Miron-Radu Paraschivescu, 1942 ; *Oglinda fermecată (Le miroir enchanté)*, div. chor., 1942 ; *Moartea lui Fulger (La mort de Fulger)*, drame en musique, vers de Coșbuc, 1942.

MUSIQUE SYMPHONIQUE.

Suita nr. 1 pour orch., 1938 ; *Suita nr. 2* pour orch., 1940 ; *Două piese (Cîntec, Dans)* pour orch., 1940 ; *Poem* pour violoncelle et orch., 1940 ; *Suita nr. 3* pour orch., 1944, Bucarest, Ed. Mus., 1959 ; *Simfonia I-a în Fa major*, 1948, Bucarest, Ed. d'Etat p. Lit. et Art (ESPLA), 1955 ; *Preludiu Simfonic*, 1952, Bucarest, ESPLA, 1956 ; *Id.*, Ed. Mus., 1959 ; *Concertul pentru orchestră de coarde (Concerto pour orchestre à cordes)*, 1956, Bucarest Ed. Mus., 1969 ; *Simfonietta*, 1957, Bucarest Ed. Mus., 1958 ;

MUSIQUE DE CHAMBRE, INSTRUMENTALE ET VOCALE.

Sonata în La major pour piano, 1938 ; *Suita în stil vechi (Suite en style ancien)* pour alto et piano (orchestrée), 1938 ; *Sonatina* pour piano, 1940 ; *Rondo* pour piano, 1939 ; *Patru cîntece (Quatre chansons)* — *Cîntec (Chanson)*, vers de Oct. Goga ; *Cîntec trist (Chanson triste)*, vers de A. Moșoiu ; *Flori de nalbă (Roses trémières)*, vers de A. Mândru ; *Trestia (Le roseau)*, vers de C. Siminel — pour voix et piano, 1940 (les trois premières sont orchestrées) ; *Două piese : Ursul, Căprița (Deux pièces : l'Ours, la Chèvre)* pour piano, 1942 ; *Zece cîntece aromânești (Dix chansons roumaines de Macédoine)* de la coll. Caranica pour voix et piano, 1943 ; *Cvartetul de coarde nr. 1 în Do major Quatuor à cordes en Do majeur)*, 1949, Bucarest, Ed. d'Etat, 1950 ; Id., ESPLA, 1957

MUSIQUE CHORALE

Mărăcinul (La Ronce) pour choeur mixte, vers de D. Corbea, 1953, Bucarest, Ed. Mus., 1957 ; *Cîntec de excursie (Chanson d'excursion)* pour choeur mixte, vers de Th. Bratu, 1958, Bucarest, Ed. Mus., 1959 ; *Cîntece pentru copii (Chansons pour enfants)*.

ARRANGEMENTS DE FOLKLORE.

Barbuncul, danse pour orch, symph., 1953 ; *Olteneasca (L'Olténienne)*, danse pour orch. symph., 1953 ; *Șapte ani am fost cioban (J'ai été pâtre pendant sept ans)*, pièce pour voix et orch., 1952 ; etc.

MUSIQUE DE FILM.

Grădinile Capitalei (Les jardins de Bucarest), 1942 ; *Pădurea îndrăgostiților (La forêt des amants)*, 1947 ; *Pădurile din România (Les forêts de Roumanie)*, 1949 ; *In sat la noi (Dans notre village)*, 1953 ; *U.I.S. (Union internationale des étudiants)*, 1953 ; *Nepoții gornistului (Les petit fils du clairon), 1954 ; Răsare soarele (Le soleil se lève)*, 1954 ; *Brigada lui Ionuț (L'équipe de Ionuț)*, 1954 ; *Desfășurarea (Déploiement)*, 1954 *Munții Retezat (Les Monts du Retezat)*, 1956. De la musique pour journaux cinématographiques, scientifiques et d'actualités.

MUSICOLOGIE.

Societatea Compozitorilor Români : 25 de ani de muzică românească (La Société des Compositeurs roumains : 25 ans de musique roumaine), Bucarest, Impr. „Tipografia Modernă", 1945 ; *Contribuții la problema armonizării cîntecului popular românesc (Contributions au problème de l'harmonisation du chant populaire roumain)*, dans MUZICA, Bucarest, 1954, no. 2 ; *Muzica în Bucureștiul de ieri și azi (La musique dans le Bucarest d'hier et d'aujourd'hui)*, Bucarest, Ed. Mus., 1959 ; *Arta muzicii și elementele ei (L'art de la musique et ses éléments)*, dans MUZICA, Bucarest, 1961, no. 11—12 ; *Muzica românească, factor reprezentativ în viața spirituală a României (La musique roumaine, facteur représentatif de la vie spirituelle en Romanie)* dans MUZICA, *Nouvelles Musicales de Roumanie*, Bucarest, 1969, no. 9 ; etc.

OUVRAGES DIDACTIQUES.

120 de solfegii de grad superior, Bucarest, Ed. Mus., 1960, vol. I ; 2-e éd. 1962 ; 3-e éd. 1964.

BIBLIOGRAPHIE

APOSTOL, Valeriu, *Cvartetul pentru coarde (Nr. 1) de Ion Dumitrescu*, dans MUZICA, Bucarest, 1950, août, no. 1 ; BREAZUL, George, *120 de solfegii de grad superior de Ion Dumitrescu, vol. I*, dans MUZICA, Bucarest, 1960, nr. 10 ; BUGEANU, Cont., *Preludiul simfonic de Ion Dumitrescu. Studiu de interpretare dirijorală*, dans MUZICA, Bucarest, 1957, no. 6 ; CIOBANU, Gheorghe, *Ion Dumitrescu*, dans MUZICA, Bucarest, 1964, no. 7 ; COMAN, Nic., *Elemente de creație populară în Cvartetul nr. 1 în Do major (închinat Păcii) de Ion Dumitrescu*, dans REVISTA DE FOLCLOR, Bucarest, 1962, no. 3—4 ; COSMA, Viorel, *Un concert remarcabil. Prima audiție a „Simfoniei" de Ion Dumitrescu*, dans APĂRAREA PATRIEI, Bucarest, 1957, 23. oct. ; COSMA, Viorel, *Compozitori și muzicologi români*, Bucarest, Ed. Mus., 1965 ; *Enciclopedia della Musica*, Milan, Ed. Ricordi, 1963 ; RĂDULESCU, Mircea, *„Simfonietta" de Ion Dumitrescu*, dans MUZICA, Bucarest, 1957, no. 12 ; RUSU, Liviu, *Simfonia I-a de Ion Dumitrescu. Însemnările unui orchestrant*, dans MUZICA, 1956, no. 7 ; SAVA, Iosif, *Alfonso Castaldi prezentat de Ion Dumitrescu*, dans SCÎNTEIA TINERETULUI, Bucarest, 1967, 4 mars, no. 5533 ; SEEGER, Horst, *Musiklexikon* in zwei Bände, Leipzig, VEB Deutscher-Verlag für Musik, 1966 ; SZABOLCSI, Bence-TOTH, Aladar, *Zenei Lexikon*, Budapest, Zenemükiédo Vallálat, 1965 ; TOMESCU, Vasile, *Concertul pentru orchestră de coarde de Ion Dumitrescu*, dans MUZICA, Bucarest, 1961, no. 5.

DISQUES

Suite no. 3 p. orch. ; Iosif Conta ; Orch. RTV-Roum. (ECE 062).

I-e Symphonie en Fa majeur ; dir. Emanuel Elenescu ; Orch RTV-Roum. (ECE 0210).

Prélude symphonique ; dir. Alfred Alessandrescu ; Orch. RTV-Roum. (EDC 49).

Les Monts du Retezat, suite symphonique ; dir. Paul Popescu ; Orch. de la Cinématographie (ECE 0210).

Quatuor à cordes no. 1 en Do majeur avec „Cvartetul Radio" et *Concerto pour orchestre à cordes ;* dir. Iosif Conta ; Orch. RTV-roum. (ECD 21).

Constantin V. DRĂGOI

NOUVEAUX OUVRAGES PRÉSENTÉS AUX SECTIONS DE CRÉATION DE L'UNION DES COMPOSITEURS

SECTION DE MUSIQUE SYMPHONIQUE, DE CHAMBRE, D'OPÉRA ET BALLET

ANDRICU, Mihail, *Simfonietta* no. 9. BERGER, Wilhelm, *Cvartetele pentru coarde (Quatuors à cordes) no. 1, 2, 3, 4, op. 1.* BRÎNDUȘ, Nicolae, *Domnișoara Huss (Mademoiselle Huss)*, cantate pour voix et orchestre, vers de Ion Barbu. BUGHICI, Dumitru, *Muzică de concert (Simfonietta nr. 3) (Musique de concert ‚Symphoniette no. 3).* COMES, Liviu, *Anotimpuri (Saisons)*, cycle de lieder sur vers de Magda Isanos. CIOCOIU, Nicolae, *Și dacă... (Et si...)*, lied sur vers d'Eminescu. CIORTEA, Tudor, *Variațiuni pe o temă de colind (Variations sur un thème de noël)* pour piano et orchestre. CHIRIAC, Mircea. *Vara în capitală (L'été à Bucarest)* et *Cișmigiu de toamnă (Le jardin de Cișmigiu à l'automne)*, deux lieder sur vers de Ion Minulescu et Ion Pillat. DRAGA, George, *Muzică de concert (Musique de concert).* DANDARA, Liviu, *Dialoguri cu axa timpului (Dialogues avec l'axe du temps)*, pièce pour flûte, violon, percussion et piano. DUMITRESCU, Gheorghe, L'opéra *Meșterul Manole (Maître Manole)*, légende dramatique, livret du compositeur. FELDMAN, Ludovic, *Alternanțe (Alternances)*, pièce symphonique. HRISANIDE, Alexandru, *Prima muzică pentru Ra — A doua muzică pentru Ra (Première musique pour Ra — Seconde musique pour Ra)*, musiques pour piano et ruban de magnétophone. JARDA, Tudor, *Cinci lieduri (Cinq lieder)* sur vers de Lucian Blaga. POPA, Aurel, *Miniaturi concertante (Miniatures concertantes)* pour 4 solistes, flûte, clarinette, basson, cor) et orchestre ; *Tablou dramatic (Tableau dramatique)*, pièce pour orchestre. RAȚIU, Adrian, *Monosonata pentru pian (Monosonate pour piano).* RACOVIȚĂ, Florica, *Improvizație pentru pian (Improvisation pour piano).* ȚĂRANU, Cornel. *Alternanțe (Alternances)*, pièce *pour orchestre.* VIERU, Anatol, *Nautilus*, pièce pour piano et ruban de magnétophone ; *Clepsidră (Clepsydre)*, pièce pour orchestre ; *Cvartet (Quatuor)* pour clarinette, cor, percussion et ballerine. VOICULESCU, Dan, *Cînturi (Chants)*, cycle de lieder pour baryton, hautbois et percussion, sur vers de Lucian Blaga.

SECTION DE MUSIQUE CHORALE ET DE MASSE

ALEXANDRESCU, Ioan, *Să-i fim dragi Republicii (Soyons aimés par la République)*, vers de D. Vasilescu-Liman. ARVINTE, Constantin, *Frumoasă Românie (Belle Roumanie)*, vers de Mircea Block. BOTEZ, Dumitru, *Cîntăm a țării grădină (Nous chantons le jardin du pays)*, vers de Ioan Meițoiu. BRATU, Theodor, *Leninismul, steag de luptă (Le léninisme, étendard de lutte)*, vers du compositeur ; *Inscripție (Inscription); Lumini pe Mureș (Des feux sur le Mureș)*, vers du compositeur. CHIRIAC, Mircea, *Cîntec de seară (Chanson du soir)*, vers de Georgeta Moraru ; *Cîntec de drumeție (Chanson de marche)*, vers de Radu Costăchescu. DANDARA, Liviu, *Cîntec de cinstire (Chanson d'hommage)*, vers de D. Vasilescu-Liman. NEAGU, Mircea, *Miorița ;* Cîntec de nuntă *(Chanson de noces) ; Frunzulița bradului (Feuillette du sapin)*, vers populaires ; *Dorul meu te cheamă (Mon amour t'appelle) ; Aștept al meu iubit (J'attends mon bien-aimé)*, vers de Vlaicu Bîrna ; *Țară dragă ne ești (Oh ! Pays, nous t'aimons) Inimi de lumină (Coeurs de lumière) ; Fii mîndrei Românii (Enfants de la belle Roumanie)*, vers de Ioan Meițoiu. LERESCU, Emil, *Cu inima de flăcări plină (Le coeur plein de flammes)*, vers d'Elena Seleanu. PALADE, Constantin, *Sînt Ion hodină n-are (Infatigable Saint Jean)*, vers populaires. PROFETA, Laurențiu, *Poemul pădurii (Le poème de la forêt).* ROMAȘCANU, Constantin, *Partidul e a țării înțelepciune (Le Parti, sagesse du pays)*, vers de Stancu, Dumitru, D., *Cel mai mare om (Le plus grand des hommes) ; Jocul nostru (Notre jeu) ; Fricosul (Le poltron) ; Au venit flăcăii (Les gars sont là) ; Sună cornul (Le cor sonne) ; Paparuda*, vers du compositeur. SOCOR, Matei, *Lume (Monde) ; Tot prin grîne (Par les blés)*, vers populaires. VELEHORSCHI, Alexandru, *Cîntece (Chansons)*, vers d'Octavian Goga, VANICA, Ion, *Mince-te focul pădure ! (Que les flammes te dévorent, forêt !)*, vers populaires.

SECTION DE MUSIQUE LÉGÈRE,

ALBIN, Anatol, *În ziua în care vei iubi și tu (Le jour qu'aussi tu aimeras)* vers de Harry Negrin. BOGARDO, Florin, *Un acoperiș (Un toit)*, vers du compositeur d'après Marin Sorescu. BARTZER, Richard, *De unde vii, melancolie ? (D'ou viens-tu mélancolie ?)*, vers de Constantin Cîrjan. CRISTINOIU, Ion, *Aștept (J'attends)*, vers de Mihai Dumbravă. DĂSCĂLESCU, Camelia, *Blestemata primăvară (Maudit printemps) ; Aduni lemne și surcele (Ramasse bois et brindilles) ; Plîng cît vreau eu (Je pleure tant que je veux)*, vers de Flavia Buref. DEDA, Edmond, *Seară tristă (Soir triste)*, vers de George Bacovia ; *Îndrăgostiții n-au nevoie de cuvinte (Les amoureux n'ont que faire des mots)*, vers d'Aurel Felea. DEMETRIAD, Noru, *Cu fericirea mea nu te juca (Ne joue pas avec mon bonheur)*, vers de Florina Ștef. DELMAR, Florentin, *Un pisoi de catifea (Un petit chat en velour)* vers de Sașa Georgescu. DONCEANU, Felicia, *A revenit tangoul (Le tango est revenu) ; Nu sînt un Cyrano (Je ne suis pas un Cyrano)* vers du compositeur etc.

SECTION DE MUSICOLOGIE

COMES, Liviu, *Melodica palestriniană (La mélodie chez Palestrina)*

VISITES à la Maison des Compositeurs.

BUKETOFF, Igor, chef d'orchestre U.S.A. SAUER Helmut, directeur artistique de l'Ensemble d'Etat de Musique Légère de Magdebourg, République Démocratique Allemande. CZERNY Peter, directeur artistique de Deutsche Schallplatter, République Démocratique Allemande. MEYER Martin, directeur dans le Ministère de la Culture de la République Démocratique Allemande. ALESKEROV Suleiman, compositeur et professeur au Conservatoire de Baku en R. S. S. d'Adzerbaidjan (visite rendue dans le cadre de la Convention de Collaboration avec l'Union des Compositeurs de l'Union Soviétique). HAAS Monique, pianiste, France. REITER Wilhelm, représentant de l'Institut des Relations avec l'Etranger de Stuttgart, République Fédérale d'Allemagne.

CUPRINS

Comitetul de conducere al Uniunii compozitorilor din R.S.R.
Comitetului central al Partidului Comunist Român, Tovarășului Nicolae Ceaușescu 1

George Bazavan
Patriei noastre 2

PUNCTE DE VEDERE

Pascal Bentoiu
Abstract, concret, structură, stil . . . 4

Ștefan Mangoianu
La o distincție 7

COMPOZITORII DESPRE CREAȚIA LOR

Nicolae Beloiu
„Simfonia" 10

CREAȚII

Vasile Herman
„Viziuni cosmice" de Dan Voiculescu . . 14

ÎNVĂȚĂMÎNTUL MUZICAL

Anton Adrian Sarvaș
Probleme ale învățămîntului violonistic în școlile și liceele de muzică 16

Alfred Panțîr
Contribuții la o nouă metodă de predare a muzicii 18

Dragoș Tănăsescu
Modalități ale studiului la instrument . 21

★

Emilia Comișel
Brăiloiu despre Beethoven 23

VIAȚA MUZICALĂ

J. — V. Pandelescu, D. Avakian, L. Glodeanu V. Cristian, Silvian Georgescu, N. Coman, Fl. Lungu, Th. Albescu, I. Odăgescu — Țuțuianu 26

RECENZII

Adrian Vicol
Gheorghe Ciobanu : Lăutarii din Clejani — repertoriu și stil de interpretare . . 37

Gr. C.
Noutăți editoriale 38

Grigore Constantinescu
Peisaj muzical contemporan. Festivalul de la Hanovra 41

Liliana Constantinescu
Prezențe românești peste hotare 42

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Constantin V. Drăgoi
Ion Dumitrescu 44

SOMMAIRE

Le Comité de Direction de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie
Au Comité Central du Parti Communiste Roumain, au Camarade Nicolae Ceaușescu 1

George Bazavan
À notre Patrie 2

POINTS DE VUE

Pascal Bentoiu
Abstrait, concret, structure, style . . . 4

Ștefan Mangoianu
À l'occasion d'une distinction 7

LES COMPOSITEURS NOUS PARLENT DE LEURS OEUVRES

Nicolae Beloiu
„Simfonia" 10

CRÉATIONS

Vasile Herman
„Viziuni cosmice" par Dan Voiculescu . 14

ENSEIGNEMENT MUSICAL

Anton Adrian Sarvaș
Problèmes de l'enseignement du violon dans les écoles et les lycées de musique 16

Alfred Panțîr
Contributions à une nouvelle méthode d'enseignement de la musique 18

Dragoș Tănăsescu
Modalités de l'étude à l'instrument . . 21

★

Emilia Comișel
Brăiloiu sur Beethoven 23

LA VIE MUSICALE

J. — V. Pandelescu, Dumitru Avakian, Liviu Glodeanu, V. Cristian, Silvian Georgescu, Nicolae Coman, Florian Lungu, Theodora Albescu, Irina Odăgescu-Tutuianu. 26

COMPTES RENDUS

Adrian Vicol
Gheorghe Ciobanu : Les ménétrels de Clejani, répertoire et style de l'interprétation 37

Gr. C.
Nouvellement parus 38

Grigore Constantinescu
Paysage musical contemporain. Le Festival de Hannovre 41

Liliana Constantinescu
Présences roumaines à l'étranger . . . 42

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Constantin V. Drăgoi
Silhouette : Ion Dumitrescu 44

Muzica — Nr. 5 — p. 1—48 — București — mai 1970

Redacția și administrația : București — Str. „13 Decembrie“
Nr. 24, Sector 7
Telefon : 15.21.19 sau 14.77.10

COLEGIUL REDACȚIONAL

Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiașiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ștefan Niculescu, Laurențiu Profeta, Sigismund Toduță.
Vasile Tomescu (redactor-șef)

Pe coperta I : Clădirea Operei Române din Cluj
Coperta și macheta artistică : Adrian Constantinescu
foto interior : C. Abărbieriței

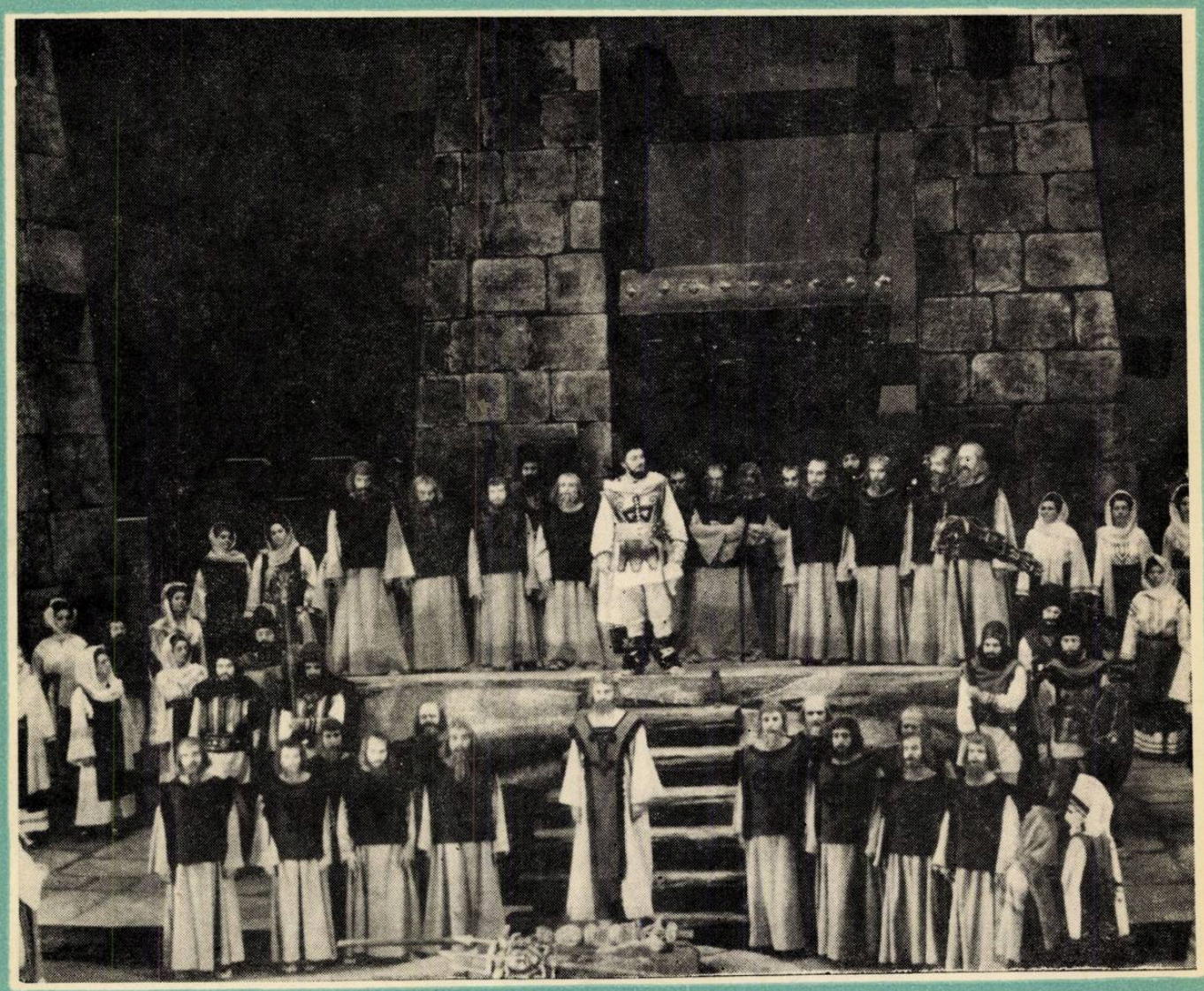
I. P. „Informația“. c. 5374

64.421

Prețul lei 7

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ȘI ARTĂ



6

1970 iunie

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ȘI ARTĂ

Anul XX nr. 6 Iunie 1970

DISCUȚII

VALORIFICAREA MOȘTENIRII NOASTRE MUZICALE

de LIVIU RUSU

Istoria muzicii se desfășoară în dimensiuni universale în măsura în care muzica întregește cultura umană în toate timpurile și în toate locurile. Posibilitatea de a ne forma un concept unitar despre acest domeniu, presupune însă sinteza unei mari diversități de fapte caracteristice. Unul din aceste fapte caracteristice este determinat de elementul național, care permite delimitarea unor zone compacte în sînul acelui uriaș caleidoscop pe care-l numim muzică universală. Numai așa putem atribui culturii muzicale naționale cuprinsă într-o astfel de zonă de sine stătătoare un rol creator, similar aceluia pe care îl are de pildă, într-o concepție organică a societății umane, familia ca entitate creatoare. Sprijinindu-ne în acest sens pe ideea culturii românești, rezultat al unui proces istoric milenar, putem afirma că, în acest raport, universalul constituie abstracțiunea, iar naționalul concretul, realitatea. Opera de artă se naște din această realitate prin actul viu al creației, acceptat și trăit de comunitatea socială cu toate implicațiile de ordin antropologic, economic, politic etc. Astfel, faptul muzical se înscrie în coordonate sociale, psihologice, rezultînd din procesul unei desvoltări istorice organice. De aici și concepția muzicii ca manifestare la care participă întreaga comunitate cu concepțiile ei despre lume și viață și a cărei viziune cuprinde ideea rostului nostru în istorie, ca popor, ca națiune.

Nu putem accepta de pe aceste poziții teza contrară, unde elementul național este considerat ca un ce particular, deficient față de ideea universală absolută. Putem să ne ridicăm însă pînă la universal numai prin autenticitatea fondului nostru creator, prin atingerea nivelului valorilor universale și să cîștigăm astfel pentru opera noastră de artă dreptul de a intra în conștiința omenirii întregi, ceea ce ne-o dovedește cu prisosință arta unui Eminescu, Enescu sau Brâncuși.

În perspectiva aceasta, istoria muzicii românești se sprijină pe un complex istoric original, unic. Este bine ca pentru cele ce se vor discuta aici, să recapitulăm etapele mari ale dezvoltării ei, pe care ni le putem imagina asemenea unor stratificări geologice ce se cer a fi cercetate și valorificate prin punerea și menținerea în conștiința noastră a valorilor esențiale ce le conțin. Cultura muzicală se sprijină pe aceste straturi ce se înlănțuie organic între ele determinînd continuitatea și formînd unitatea ei. În conștiința noastră, folclorul este stratul cel mai bogat din punct de vedere psihologic muzical. El singur ne poate duce pînă la primele licăriri de creație muzicală. Fără conștiința intonațiilor sale ne așezăm cu totul în afara muzicii românești. În legătură directă cu stratificarea genurilor folclorice se desfășoară sub cele trei mari valuri de cultură, — roman, slav și grec — cîntecul religios creștin. În acest domeniu ni se invederează pentru prima dată posibilitatea scrisului muzical, a fixării gîndirii muzicale pentru posteritate. Ca o sinteză a acestor două stratificări se desprinde a treia etapă a muzicii românești ce se dezvoltă sub influențele muzicii apusene, în spiritul căreia concepem azi rosturile noastre muzicale. Dacă ne străduim să comparăm cît de cît această etapă, care începe la noi în a doua jumătate a veacului al nouăsprezecelea, cu dezvoltarea muzicii apusene, trebuie să constatăm că am pășit direct în concepțiile și tehnica acestui veac. O privire critică asupra începuturilor ne invederează că în acest sens cultura noastră muzicală a fost privată de marea epocă de gestație polifonică atît de necesară consolidării stilului artistic muzical. Acestui fapt i se datorează împrejurarea că unele din operele de artă ce apar la noi în perioada de început să nu fie decît palide copii, pastișe ale modelelor clasice. De aceea, o atitudine critică trebuie să aibă mereu în vedere problema autenticității operelor de artă ce apar în viața noastră muzicală, să urmărească și să susțină o vie luptă de idei cu tot ce ne poate îndepărta de la linia ce se statornicește istoric în tradiția noastră națională, pe baza sintezei valorilor anterioare. Departe de noi gîndul de a preconiza o închistare față de tot ce poate fi nou, ce poate promova tehnica și stimula concepția creatoare.

Considerăm necesară afirmarea acestei concepții despre esența culturii muzicale tocmai în rezolvarea unei probleme care la prima vedere apare de ordin cu totul practic sau tehnic. Dar tocmai problemele practice sînt cele care, pentru a fi rezolvate corect, se cer încadrate într-o viziune teoretică, ceea ce înseamnă, cu alte cuvinte, a face o operație de reducere la principiu. Într-o lucrare mai veche a noastră, concepută sub titlul : „Preliminarii tematice și metodologice la o istorie a muzicii românești", am atins această problemă practică pe care

vrem s-o discutăm aici şi pe care ne-a sugerat-o biroul secţiei de muzicologie al Uniunii compozitorilor, pornind desigur de la o preocupare stringentă cu realităţile muzicii româneşti, aceea de a scoate la lumină operele clasicilor muzicii româneşti în ediţii critice. Cam cu un deceniu în urmă am sugerat, ca pe o acţiune provizorie, publicarea de opere alese ale compozitorilor noştri înaintaşi. În consecinţă au apărut opere alese de D. Kiriac (G. Breazul şi I. D. Chirescu), Eusebiu Mandicevski (Liviu Rusu), Iacob Mureşianu (N. Parocescu), Gavriil Musicescu (G. Breazul), ca această acţiune să fie dintr-o dată părăsită. Dificultăţile ivite la întocmirea acestor ediţii de opere alese nu au fost de neglijat. În primul rînd, se punea problema trecerii directe de la considerentul biografic la cel al analizei şi criticii operei de artă ce trebuia selecţionată din întreaga activitate creatoare a unui compozitor, prin recurgerea la manuscris sau la documentul hotărîtor al apariţiei ei. Această evidenţă ne atrage atenţia asupra faptului că opera de artă constituie obiectul de cercetare al ştiinţei artei şi că toate celelalte rămîn circumpolare, periferice, auxiliare. Iată de ce prima necesitate de a scrie o istorie valabilă asupra muzicii româneşti este aceea de a efectua analiza operelor de artă în lumina procesului istoric general. Acest lucru face ca aproape toate încercările întreprinse pînă în prezent de a scrie o istorie a muzicii româneşti să nu fie decît rapsodii mai mult sau mai puţin închegate de biografii, de medalioane. Autorii noştri reuşesc rareori să surprindă procesul general al unei desvoltări creatoare. Ei nu văd, cum se spune de obicei, pădurea din cauza copacilor. Desigur că şi istoria se scrie cu talent, dar nu cu talentul literar al fabulaţiei, în pofida celebrului dicton al lui Schiller „über die Geschichte muss man dichten", ci cu acela al investigaţiei, al analizei şi sintezei extinse asupra unei întregi etape de cultură. O astfel de operaţie nu e posibilă din punct de vedere ştiinţific dacă nu avem la îndemînă posibilitatea de a studia direct textul operei de artă pe care ne-o pune la dispoziţie ediţia ei critică. Nu ne referim la ce se face în străinătate în această privinţă, la categoriile de cercetători specializaţi în anumiţi autori, anumite epoci sau stiluri, la acţiunile începute încă din a doua jumătate a veacului trecut, care se află azi în plină desvoltare. Vrem să stăruim asupra nevoilor noastre, asupra a ceea ce trebuie să facem de aici înainte, ca să răspundem chemării noastre în cultură. În acest sens, cele spuse capătă mai degrabă forma unui apel — un apel pentru o nouă filologie a muzicologiei româneşti, al cărei imperativ categoric să fie contactul cu opera de artă.

Să examinăm unele din aspectele principale ale problemei. Mai întîi de toate se impune să luăm în considerare arhivele muzicale, atît cele de stat cît şi cele particulare unde se păstrează manuscrisele operelor muzicale ale trecutului. Fac parte de peste un deceniu dintr-o comisie care funcţionează pe lîngă biblioteca Academiei şi care are scopul a achiziţiona şi documentele muzicale privind istoria noastră. Deşi nu s-a lucrat sistematic, ci mai mult la întîmplare, au putut fi adunate în timp un număr destul de mare de manuscrise ale compozitorilor români şi aceasta doar cu funcţionari de bibliotecă, fără o pregătire profesională specială. Un prim deziderat este acela de a promova în astfel de activităţi muzicologi tineri şi cu putere de muncă. Am dori din nou să atragem atenţia asupra rolului de arhivar pe care l-a avut Eusebie Mandicevschi la Viena şi care a adus în această calitate, printr-o contribuţie de o viaţă întreagă, imense servicii culturii muzicale în ceea ce priveşte întocmirea critică a ediţiilor integrale Schubert, Haydn şi Brahms. Pentru munca sa de editor, Mandicevschi a fost cinstit la o vîrstă cînd alţii îşi încep cariera cu titlul de „doctor sine examine" de către Universitatea din Leipzig şi pe această activitate a sa se sprijină şi faima mondială de care se bucură şi azi. Într-adevăr, Eusebie Mandicevschi poate fi considerat unul din pionierii de seamă în ceea ce priveşte păstrarea şi scoaterea la lumină a patrimoniului muzical clasic. Cine vrea să facă la noi această muncă ? Cui îi este încredinţată ? Dacă am depăşit epoca în care manuscrisele muzicale erau bune pentru ambalarea alimentelor în piaţă, apoi nu sîntem prea departe, în schimb, în ceea ce priveşte organizarea arhivelor muzicale. Mai domneşte o lipsă de atenţie cuvenită faţă de manuscrisul original al operei de artă. Ne lipseşte pînă în prezent evidenţa acestor manuscrise chiar la compozitorii cei mai de seamă. De obicei, prin moştenire, aceste manuscrise ajung în mîinile cele mai diverse. Uneori ele sînt aduse la Academie pentru a fi achiziţionate sau — ceea ce e foarte rar — donate. În cazul acesta se pune capăt destinului întîmplător al manuscrisului. El este înregistrat şi păstrat, aşteptîndu-şi cercetătorul şi editorul. Dar de multe ori cei care moştenesc asemenea valori nu-şi dau seama de ce au şi atunci existenţa manuscriselor este primejduită cu rătăcirea sau chiar distrugerea.

Istoria muzicii româneşti de mîine se va scrie pe documentele de azi. Ce măsuri trebuie să luăm pentru a asigura în viitor posibilitatea de cercetare ? Ştim că ani de zile, Uniunea compozitorilor a achiziţionat o mulţime de lucrări muzicale fără ca autorii să fie obligaţi să predea odată cu copia şi manuscrisul original, adică documentul ei de bază. Aceasta face ca, într-un viitor mai mult sau mai puţin apropiat, Statul să se vadă nevoit să plătească din nou sume considerabile pentru lucrări cumpărate ori, cînd în străinătate o anumită instituţie face comanda unei compoziţii muzicale, prima condiţie este cedarea manuscrisului original pe care copia nu-l poate înlocui. Păstrarea în arhiva Uniunii a acestor manuscrise ar ridica nu numai valoarea spirituală

şi materială ci şi interesul ştiinţific faţă de un tezaur nepreţuit. Pe lîngă arhiva bibliotecii Academiei şi cea a Uniunii compozitorilor, mai avem manuscrise depozitate în alte diferite arhive, cum sînt de pildă cea a Bibliotecii Centrale de Stat, cea a Conservatorului „Ciprian Porumbescu", arhivele bibliotecii Universităţii şi Conservatorului din Cluj, arhiva Bibliotecii Universităţii şi cea a Conservatorului din Iaşi etc. Să nu uităm arhivele societăţii corale care conţin în mare parte un repertoriu format din manuscrise obţinute adesea direct de la compozitor. Multă vreme nu ne-am întrebat care este soarta arhivei „Carmen" şi a arhivelor celorlalte societăţi corale a căror diagramă cuprinde tot teritoriul ţării noastre, înlăuntrul cărora trebuie să se afle neapărat bunuri preţioase pentru istoria muzicii româneşti. A fost o vreme cînd lucrările muzicale nu circulau de la o asociaţie la altele decît pe calea manuscrisului sau a copiei directe. Datorită acestui fapt, Ion Vicoveanu, un modest învăţător, fără cine ştie ce pregătire muzicală, a fost în stare să adune şi să păstreze una din cele mai bogate colecţii de muzică corală, unică în ţară în felul ei şi care printr-un splendid act de donaţie a trecut în posesia Municipiului Suceava. Dacă extindem problema la arhivele particulare, nici pe departe nu ne dăm seama de bogăţia şi varietatea documentelor muzicale ce ni se pot oferi. Este nevoie de o susţinere permanentă a investigaţiei, cu scopul de a nu pierde nimic din ceea ce ar însemna document muzical, oricît de modest ar fi acesta. Am avut adesea prilejul să surprind un oarecare zîmbet îngăduitor pentru valoarea ce ar putea prezenta asemenea manuscrise. Putem răspunde că o istorie reală a muzicii se interesează mai puţin în ce măsură un compozitor e mai mare decît altul ci de faptul dacă opera sa luată în întregime participă la dezvoltarea muzicii într-o anumită epocă,dacă creaţia sa este din acest punct de vedere semnificativă. Adesea, compozitori care apăreau, în ochii confraţilor lor, mici, au devenit cu timpul mari şi invers, bineînţeles. De aceea, muzicologul nu are voie să desconsidere cel mai neînsemnat efort creator pe care îl întîlneşte consemnat. O cerinţă deosebit de importantă este adunarea şi editarea manuscriselor compozitorilor noştri aflate peste hotare.

Cercetări sumare asupra manuscriselor slavone şi greceşti ce se află pe teritoriul patriei noastre şi la care se adaugă bineînţeles ca o încoronare cele româneşti, semnalează un teren pînă în prezent aproape cu totul necercetat. Cîte din aceste valori nepreţuite au putut fi rătăcite, dacă numai cu cîţiva ani în urmă profesorul Nicolae Lungu salvează dintr-un coş de gunoi un manuscris din veacul XIX executat într-o splendidă caligrafie neumatică. Iată de ce trebuie să apreciem iniţiativa profesorilor Gheorghe Ciobanu, cunoscutul folclorist şi Grigore Panţîru care continuă într-un anumit fel cercetările lui I. D. Petrescu de a ne informa mai de aproape asupra acestui mare tezaur al istoriei muzicii româneşti. În diferite biblioteci din ţară se mai găsesc documente de această natură, necercetate pînă azi. Se uită mereu că pentru cercetarea aceasta avem nevoie de specialişti. Vorbind într-un cenaclu al secţiei de muzicologie despre locul ce-l ocupă cercetările lui I. D. Petrescu în studiile paleografice bizantine, am propus formarea unui cerc de studii unde să reluăm greaca şi slavona şi să învăţăm înţelesul semnelor muzicale bizantine, tocmai în vederea amplificării acestor studii atît de importante pentru noi. Deşi acceptată în principiu, această propunere nu a avut o urmare practică. Deaceea problema cercetării şi descifrării manuscriselor de muzică bizantină rămîne una din carenţele cele mai grave ale muzicologiei noastre.

La prima vedere s-ar părea că în domeniul folclorului problema şi-a găsit o rezolvare în marea acţiune întreprinsă pe vremuri de Constantin Brăiloiu, Tiberiu Brediceanu şi G. Breazul, care a dus la înregistrarea pe suluri a cîntecului popular şi care fonograme formează azi fondul de aur al arhivei de folclor de pe lîngă Academie. Ştim însă că încă înainte de ultimul război s-a pus problema adunării acelor colecţii de folclor, care formează azi pentru noi un domeniu mereu proaspăt, mereu inepuizabil de experienţe creatoare, datorite unor neobosiţi culegători ca Alexandru Voevidca, Tiberiu Brediceanu, Gheorghe Cucu, Sabin Drăgoi, Niculae Ursu şi atîţia alţii, care continuă la rîndul lor acţiuni mai vechi ca cele întreprinse de Carol Miculi, D. Vulpian, Alexandru Berdescu şi chiar de faimosul Anton Pann, cel isteţ ca un proverb, cum l-a caracterizat atît de lapidar Mihail Eminescu, el însuşi culegător de folclor şi tocmai pe această bază făuritor de limbă românească. Ştim cu ce greutate s-a putut salva cea mai mare parte din colecţia de peste 3 000 de cîntece ale lui Alexandru Voevidca, pierdută în timpul celui de al doilea război mondial, datorită copiilor autografe aflate în păstrarea lui Mathias Friedwagner, care a şi publicat o parte din ele. Este oare necesar să stăruim pentru a convinge cît sînt de importante asemenea înfăptuiri în trecutul nostru ? Regretatul G. Breazul, care avea viziunea clară în privinţa acestor opere preconiza nevoia de a scoate la lumină aceste comori sub forma unor monumente muzicale, începînd cu acel pe care îl numea „Anonimus Moldavus".

Iată cele trei mari domenii ce se profilează pe fundalul istoriei muzicii româneşti şi care ne impun pentru a fi cercetate serioase preocupări ştiinţifice, în vederea acelor mari acţiuni de publicare pe care le-am putea concepe sub forma unor ediţii critice integrale sau parţiale. Este singura cale de a salva muzicologia românească dintr-un diletantism care pare în multe privinţe iremediabil. Desigur că în ultimele

decenii am străbătut o întinsă etapă. Condiţiile materiale de tipărire sînt excelente. Avem o editură muzicală din cele mai bune din cîte există azi în lume, cu cartografi specializaţi în scrisul muzical, cu redactori a căror experienţă începe să fie lungă. Ne lipsesc însă îngrijitorii de ediţii sub a căror autoritate ştiinţifică opera trebuie să iasă la lumină, ca să poată fi comentată şi înţeleasă. Pentru a forma astfel de cercetători este necesar să recurgem la vasta experienţă ce se realizează azi în diferite institute de muzicologie din lumea întreagă. Trăim o epocă de mari redescoperiri a zeci şi zeci de compozitori ce aparţin unor epoci şi stiluri diferite. Pentru a face faţă unor asemenea nevoi ale muzicologiei româneşti se impune să depăşim epoca acelor muzicologi care nu au o pregătire tehnică profesională, care se învîrt în jurul operei de artă şi spicuiesc cel mult cîteva sărmane date cronologice. Din multe puncte de vedere, unui muzicolog i se pretind cunoştinţe mai aprofundate decît unui compozitor, ale cărui preocupări privesc de obicei explorarea propriei sale sensibilităţii artistice, a subiectivelor sale viziuni creatoare. Din acest punct de vedere, compozitorului îi poate fi iertată ignorarea problemelor ce nu se referă la concepţiile sale. Muzicologul însă trebuie să stăpînească ştiinţa compoziţiei ca pe o metodă de analiză şi sinteză istorică, căci istoria muzicii nu este nimic altceva decît explicarea cauzală sau dialectică a operelor de artă, exegeza lor. Cînd ne gîndim că pînă în prezent foarte multe lucrări clasice nu şi-au găsit o analiză definitivă, şi am putea cita de pildă simfoniile lui Beethoven, înţelegem cît este de grea sarcina ce-i revine adevăratului om de ştiinţa muzicii. Iată de ce preconizăm cu toată convingerea că prima condiţie pentru întocmirea unor ediţii critice în sensul discuţiei ce-o purtăm aici este formarea de specialişti pentru cele trei domenii pe care le-am dezbătut în linii mari, ne-am dat silinţa să le scoatem în relief. De sigur, aceasta nu înseamnă că trebuie să aşteptăm mai întîi formarea acestora şi abia după cîteva decenii să pornim la treabă. Ar fi ceva cu totul absurd. Dimpotrivă, cred că este cazul să pornim imediat la acţiune cu elementele ce le avem şi care îşi vor cîştiga experienţa necesară în timpul lucrului care-i va antrena la reflectare şi adîncire. Avem convingerea că există suficiente forţe tinere bine înzestrate, cărora li se pot încredinţa în cadrul activităţii muzicologice din ţara noastră asemenea însărcinări. Nu este cazul să ne gîndim, de pe acum, la acele ediţii care ar putea reconstitui întregul proces de creaţie al operelor unui compozitor, cum ne-a dat de pildă în istoria literaturii noastre Perpessicius, prin acea monumentală ediţie critică a poeziei lui Eminescu, ci de publicarea operelor celor mai valoroase, celor mai semnificative aparţinînd trecutului şi prezentului nostru muzical.

O altă problemă ce se ridică în faţa pregătirii unei asemenea acţiuni este fără îndoială interesul marelui public, în sînul căruia nu pot să concep că ar exista iubitori de muzică, specialişti pe care să nu-i preocupe, acest domeniu, care să nu dorească să intre în posesia unor astfel de valori artistice româneşti. Să presupunem că am pornit o acţiune sistematică de editare a clasicilor noştri. Este oare de conceput o instituţie de cultură din ţară care ar refuza să aibă în biblioteca ei la un preţ convenabil, bineînţeles, operele complete ale lui Ciprian Porumbescu, Ion Vidu, Gavriil Musicescu, Dumitru Kiriac sau chiar George Enescu ? Este cert că tineretul nostru posedă reale înclinări spre muzică, dar dacă aceste înclinări sînt direcţionate în mod facil şi unilateral în spre muzica uşoară, cu aparenţa unui scop în sine, este destul de îngrijorător pentru viitorul culturii noastre muzicale, o primejdie chiar. De ce oare televiziunea nu organizează cu acelaşi zel concursuri muzicale serioase pentru atîţea şi atîţea tineri care studiază serios muzica de la o vîrstă fragedă, specializîndu-se în studiul diferitelor instrumente sau pregătindu-se pentru compoziţie, cu care susţine fazele uneori penibile ale acelor stele fără nume, patronate de un juriu ce-şi cheltuieşte acolo cu atîta zădărnicie emfaza. Nu este şi aceasta o serioasă piedică în calea educaţiei muzicale adevărate în sînul căreia instrucţia trebuie să fie luată tot atît de serios ca şi matematica sau istoria literaturii ? Uniunea compozitorilor este un important for de îndrumare a vieţii muzicale şi de aici trebuie să pornească ideile înnoitoare pentru cauza muzicii româneşti.

În lupta de idei care însoţeşte actul de creaţie se ridică şi problema textelor clasice ale muzicologiei româneşti. Personal, studiez de mai mulţi ani dezvoltarea gîndirii teoretice în istoria muzicii româneşti. Mărturisesc cît de atrăgător se prezintă acest domeniu în care se teoretizează direct problemele de creaţie şi care ilustrează de la lucrare la lucrare progresul extrem de rapid al gîndirii muzicale. Am urmărit prin analiza unei serii de lucrări de teorie, armonie, contrapunct şi forme muzicale, ce au apărut la noi începînd cu prima jumătate a veacului trecut, o străbatere rapidă a unor etape pentru parcurgerea cărora alte culturi au avut nevoie de un timp cu mult mai îndelungat. În răscrucea diferitelor influenţe, care au pătruns prin intermediul celor ce au studiat în diferite ţări apusene, am învăţat foarte repede să cunoaştem problemele compoziţiei muzicale sub multiple aspecte, astfel că aproape pe nesimţite ne-am maturizat capacitatea de a pătrunde înţelesul adînc al categoriilor gîndirii muzicale. La aceasta ne-a ajutat în primul rînd, scrutarea realităţii noastre muzicale specifice, cu întreaga ei problematică întemeiată pe cîntul popular şi pe cel bizantin. A fost nevoie nu numai să recapitulăm dar şi să lărgim, ba chiar să dăm sensuri

noi multor noțiuni fundamentale ale gîndirii muzicale, să lămurim un nou înțeles al ei în spiritul năzuințelor noastre proprii de creație. Pe această linie se înscriu strădaniile teoretice ale unor muzicieni ca Dimitrie Cuclin, Gheorghe Breazul, Constantin Brăiloiu, Zeno Vancea, Sigismund Toduță, Ion Dumitrescu și ale altora cu vădite înclinări de reflectare asupra faptului muzical. Din această literatură, multe lucruri merită să fie retipărite și date unei publicități mai largi, fie sub forma unor extrase însoțite de comentarii, fie a unor retipăriri integrale, chiar în facsimil, cum se obișnuește în ultima vreme în țările apusului.

Socotim că în special lucrările teoretice din domeniul muzicii psaltice cum ar fi de pildă „Teoreticonul" lui Macarie sau „Bazul teoretic" al lui Anton Pann lucrări atît de rare azi, ar putea fi date publicității. Lucrările teoretice ale lui Dimitrie Cuclin prezintă în lumina unui sistem original de filozofie muzicală, o sinteză a marei linii de dezvoltare pe care o străbate teoria muzicii de la Renaștere încoace. Puțini din muzicienii noștri au cercetat aceste scrieri, le-au prins înțelesul adînc, au depus efort ca ideile acestea despre arta muzicii să rodească în ei. A participa la ideile cuiva nu înseamnă numaidecît supunere și tribut, ci acceptare de principii în sens critic, o elaborare mai departe pe cont propriu a acestor idei ce stau la temelia a însăși gîndirii muzicale. De aceea există o luptă de idei permanentă și în același timp mereu capabilă de înnoire. Sub acest semn au apărut în istoria muzicii românești idei generoase, străbătute de un cald și tineresc avînt, care oglindesc sub diverse aspecte frămîntările întîmpinate în dezvoltarea noastră creatoare. Am convingerea că într-un viitor apropiat se va trece cu mai puțină nepăsare pe lîngă scrierile de natură teoretică ale înaintașilor noștri, fie că au fost tipărite fie că au rămas nepublicate, în manuscris. Ceea ce s-a făcut pînă în prezent prin publicarea unor volume din studiile lui George Breazul, Constantin Brăiloiu, Emanoil Ciomac, Mihail Jora, etc. constituie desigur un început ce merită a fi încurajat, deși există și aici primejdia de a reedita adesea o anumită literatură beletristică, care desigur își are și ea valoarea ei și nu trebuie hulită. Un orizont larg se deschide în fața noastră. Sîntem înclinați să prevedem un viitor de aur muzicii românești. La această viziune ne îndreptățește viața muzicală ce freamătă în miile de formații de amatori, în instituțiile de instrucție și educație muzicală, în filarmonicile și operele din țară, în înjghebările de muzică de cameră și în performanța virtuoșilor. Această viață se oglindește, într-un fel, și în publicațiile muzicale. Dar ne punem întrebarea : de ce nu sînt ele mai vii, mai interesante prin conținutul lor ? Această problemă depășește oarecum tema de față. O singură problemă însă ar avea legătură cu aceasta și anume, aceea a unei publicații anuale de studii și documente muzicale, prin care să se înceapă pregătirea acelei specializări necesară edițiilor critice, atît ale textelor muzicale propriu zise cît și ale celor de muzicologie. În legătură cu aceasta cititorii se întreabă cu drept cuvînt de ce oare studiile de muzicologie, ce apar anual și au ajuns la al cincilea volum, nu cuprind și rubrici rezervate notelor critice, însemnărilor cronologice, recenziilor de tot felul asupra vieții muzicale din țară și străinătate.

În încheiere, îmi permit să aduc unele observații de ordin general. Activitatea muzicologică se desfășoară la noi oficial sub egida a trei instituții : Uniunea compozitorilor, Institutul de Istoria Artei și Institutul de Etnografie și Folclor ; trebuie să ținem de asemenea seama de munca desfășurată în cadrul celor trei conservatoare ce le avem la București, Cluj, și Iași și dintre care se distinge Conservatorul din Cluj, mai ales prin acea frumoasă publicație anuală ce apare sub același titlu de studii muzicologice. Față de sarcinile ce se trasează muzicologiei românești, se impune mai întîi de toate o regrupare a tuturor forțelor de cercetare științifică, cum s-a afirmat de altfel și cu ocazia ultimei sesiuni de lucrări științifice a secției muzicale de pe lîngă Institutul de Istoria Artei al Academiei.

Problema unui institut de muzicologie se profilează tot mai insistent în fața viitorului acestei tinere științe care este muzicologia la noi. Crearea acestuia, un vechi deziderat al multora dintre noi, ar permite să se coordoneze absolut toate forțele de muncă în funcție de cerințele pe care le ridică în fața noastră concepția modernă a unei științe a muzicii ; o știință atît de veche și totuși atît de actuală pentru cultura unui popor. Un astfel de institut de muzicologie este chemat să asigure mijloacele de informare bibliografică de care ducem atîta lipsă. Mă gîndesc în primul rînd la biblioteca de specialitate. Pare desigur stranie afirmația că la două sute de ani de la nașterea lui Beethoven să nu posedăm o ediție integrală a operei sale în nici una din bibliotecile noastre și aș dori din toată inima să greșesc. Cu atît mai puțin sîntem la curent cu cercetările speciale ce se fac asupra fenomenului Beethoven, încă neelucidat pînă în prezent. Dorim să pornim la înfăptuirea unor ediții integrale a clasicilor muzicii românești desigur cît mai repede, dar mai întîi trebuie să ținem seama de tot ce se face într-un astfel de domeniu pe plan universal. Cu acestea ne întoarcem la ideea cu care am început această discuție, la raportul dintre universal și național. Relația aceasta dialectică ne impune nu numai termeni de superficială și grăbită comparație ci mai întîi de toate efortul creator al realizării.

Liviu Glodeanu: „Zamolxe"

de MIHAI MOLDOVAN

În peisajul atît de divers stilistic și atît de supus unor transformări de la o zi la alta, este reconfortantă întîlnirea cu personalitatea profundă și stabilă a lui Liviu Glodeanu. În încercarea de a preciza locul creației sale în contextul producției autohtone și universale, două puncte de pornire ni se par absolut obligatorii : înalta profesionalitate pe care fiecare pagină o trădează cercetătorului avizat și existența acelui farmec sonor, fără de care muzica se transformă în echivalent sec și inexpresiv al unor concepte. Glodeanu nu se sfiește să demonstreze că are talent, că știe nu numai să uzeze perfect de un arsenal de mijloace tehnice de ultimă oră, dar are forța și măiestria de a le subordona expresiei. În muzica sa, fie *Suita pentru cor de copii* sau *Concertul pentru pian*, fie *Corurile* sau *Studiile pentru orchestră*, meșteșugul nu transpare la audiție într-un mod spectaculos, ceea ce ne face să ne gîndim la excelentul regizor de film a cărui prezență pare nulă tocmai pentru că a reușit să încarneze firescul nebruscînd prin intervenții poate spectaculoase dar în aceeași măsură lipsite de profunzime.

Liviu Glodeanu mai are o calitate care astăzi, într-un timp și un spațiu mai supus ca oricînd propriei deziceri, dovedește maturitate și conștiința valorii : nu ține cu tot dinadinsul să-și renege lucrările scrise înainte, de pe poziția unei estetici la care a ajuns azi. Pentru el muzica întotdeauna a însemnat comunicare și își va păstra cu sfințenie acest esențial atribut. Formele prin care comunică, elementele de limbaj și de structură, evoluează, firesc, dar fără a produce hiatusuri sau negări totale.

A fi interesant, dar nu numai interesant ci și necesar și chiar frumos — noțiune ce din nefericire s-a devalorizat — sînt pentru Liviu Glodeanu atribute cu valoare egală.

Înainte de a scrie opera ce constituie obiectul prezentei analize își desăvîrșește condeiul prin cîteva valoroase lucrări vocal-simfonice descinse stilistic din eternul tezaur folcloric pe care, datorită unui studiu riguros, îl cunoaște și-l apreciază mai curînd ca substrat decît ca artizanat. Munca propriu zisă la *Zamolxe* a început-o cu mulți ani înaintea materializării pe hîrtia cu portative, printr-o cercetare a condițiilor de existență, a obiceiurilor și credințelor tracilor apoi prin studiul poeticei, dramaturgiei și istoriei culturii lui Lucian Blaga.

Opera este concepută în cinci tablouri.

Tabloul I, *Ritual păgîn*, prezintă cadrul în care se vor desfășura evenimentele, credința poporului în zeități, implorarea lui Gebeleizis, celebrarea oficiată de marele Mag, mulțimea prosternată în fața descrierii mitului creațiunii.

Tabloul II, *Exorație*, este un amplu monolog susținut de Zamolxe, propovăduitorul credinței în om, în frumos și în bine.

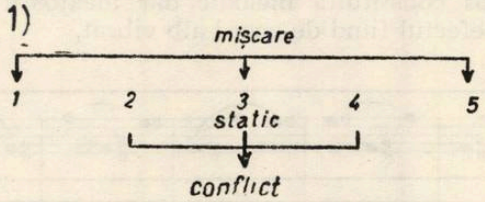
Punctul central în desfășurarea acțiunii revine tabloului III, *Oprobiu*, cel mai încărcat de evenimente, în care mulțimea revoltată de sensul credinței lui Zamolxe care contravenea religiei oficiale, îl orbește pentru a fi asemeni afirmației făcute de Zamolxe despre zeul său : „Noi sîntem văzători iar Dumnezeu este un orb bătrîn. Fiecare e copilul lui și fiecare îl purtăm de mînă". Apoi îl alungă cu pietre „spre a nu vorbi atît".

În tabloul IV, *Conjurație* — un alt amplu monolog, de data asta al păstrătorului vechii tradiții. Magul văzîndu-și-o amenințată de ideile lui Zamolxe, care au găsit tot mai mulți adepți, hotărăște zeificarea lui pentru a sta alături de alți zei în templu. „Cînd nu mai e nici o putere să înfrîngă învățătura unui nou profet, un singur lucru e mai tare ca profetul, statuia lui".

Ultimul tablou *Ritual pentru Zamolxe* este tocmai zeificarea. În mijlocul ceremoniei apare bătrînul necunoscut și orb care își vede pervertită ideea iar pe el glorificat sub forma unei statui. Revoltat o sfărîmă, iar mulțimea îl omoară. Lamentația se transformă în Ritualul pentru Zamolxe.

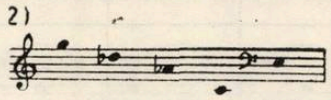
Pornit în realizarea libretului, autorul nu și-a propus a prezenta o dramă istorică ci, cu ajutorul unui cadru istoric și a unor personaje, să realizeze un simbol etern uman ; nevoia de absolut a ideii. Pe parcursul dramei, personajul central apare într-o simbolică dedublare : Zamolxe omul și Zamolxe sensul propovăduirii lui. Ele ajung prin a fi antagonice. Preamărind omul mulțimea degradează ideea. Moartea lui Zamolxe nu semnifică renunțarea la om în favoarea ideii ci, dimpotrivă consecințele degradării ei. Omul și ideea trebuie înțelese ca o unitate. Este ușor de sesizat profunda spiritualitate românească în această abordare a problemei ce derivă dintr-o credință panteistă în care „Dumnezeu sîntem noi", „Dumnezeu omul", revin cu o insistență de leit motiv.

Arhitectura operei utilizează o schemă capabilă a-i conferi limpezime și claritate. Cele cinci tablouri se structurează după principiul contrastelor de situații, de tempo, de expresie și de caracter. Exemplul (1) este, credem, edificator : tablourile 1, 3 și 5 reprezintă mișcarea, acțiunea, sînt dinamice, în contrast cu tablourile 2 și 4 care sînt statice, tratate mai cameral iar pe plan solistic preferînd recitativul.



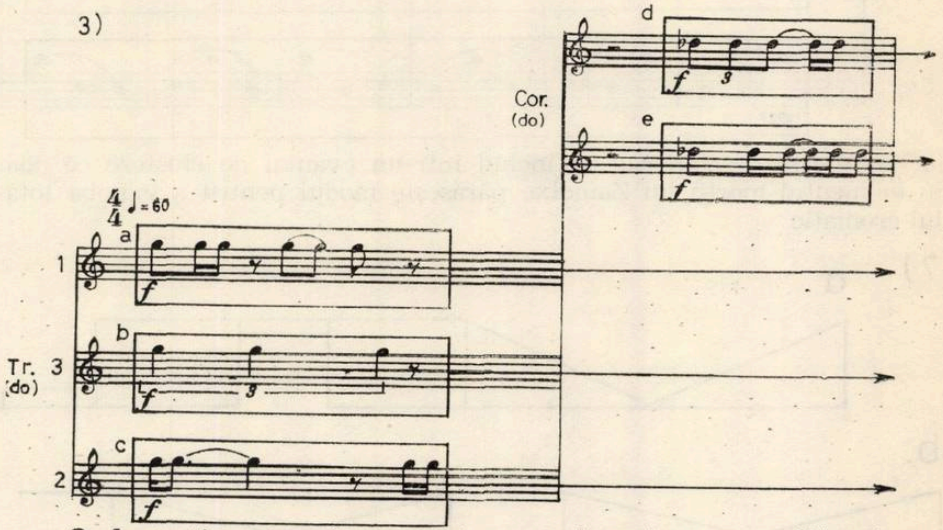
Tabloul 5 readuce pe o altă coordonată atît tabloul 1 și 3 cît și tipul de monolog cu o evidentă dorință de a realiza sinteza întregii lucrări.

Substanța melodică este extrasă dintr-un mod de 5 sunete



cu complementorul său, *armonia* reprezentînd cel mai adesea, aspectul vertical al modului.

Ritmica are drept punct de pornire cinci formule de bază, generatoare a unor edificii ce cuprind deopotrivă izoritmia voit seacă, obsedantă și o polifonie ritmică de mare varietate și complexitate. Formulele ritmice de bază sînt expuse în debutul operei într-o cortină încredințată alamelor, cortină ce constituie un cadru obiectiv, distanțat, de o strălucire rece.

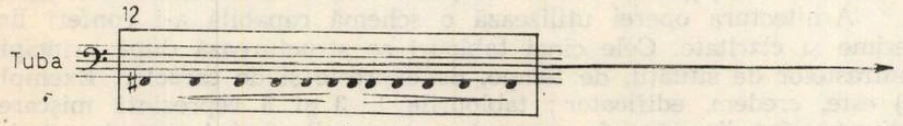


Orchestrația mizează pe mari mase dinamice, pe multă mișcare și o dezlănțuire dionisiacă de culoare în tablourile 1, 3 și 5, pe sunetul

moale şi liric al harpei transformat în dramatismul cvartetului de coarde apoi revenit la harpă în tabloul 2, şi pe pînze ale suflătorilor, apoi ale corzilor în tabloul 4.

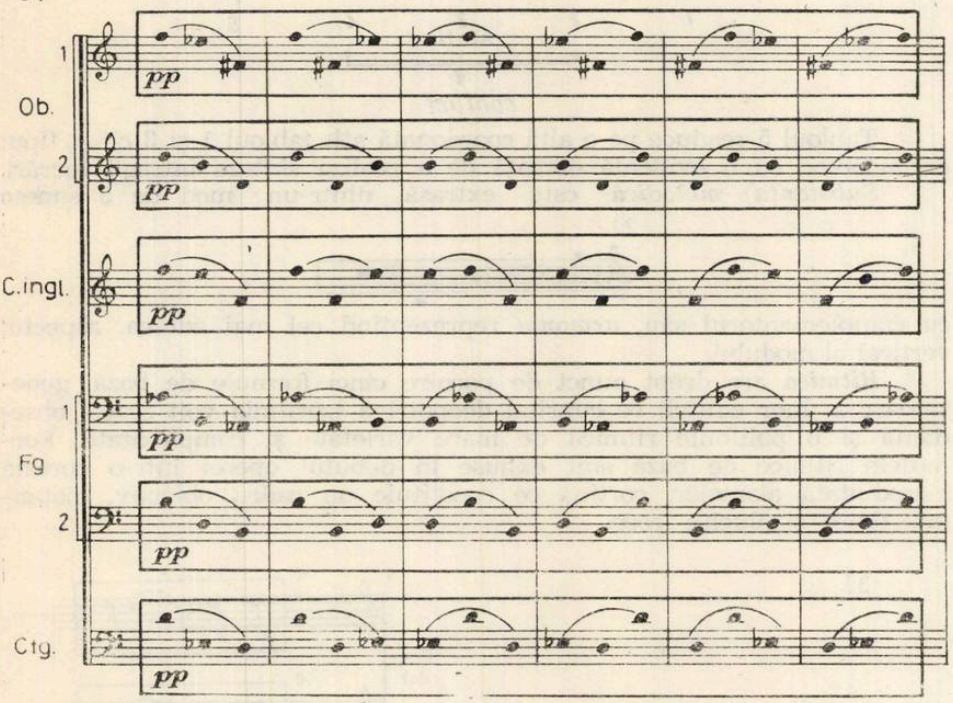
În economia operei *sunetul* este investit cu atribute ce-i amplifică potenţele expresive. Astfel unisonul, în concepţia lui Glodeanu, devine sunet vibrat cu o instabilitate rezultată din atacuri succesive ale mai multor instrumente. Găsim în această idee o aplicare excelentă a formulelor incantatorii, un nou tip de eterofonie redus la existenţa sa primordială. (Vezi exemplul nr. 3). Efectul este de o remarcabilă eficacitate, fluiditatea sunetului vibrat oferind pe de o parte spaţialitate, pe de altă parte o împingere dincolo de timpul cotidian, în transcendental.

Continuitatea ideii duce la obţinerea acordului vibrat, rezultat din simultaneitatea unor linii melodice în care valorile — 6,8 sau 12, la indicaţia compozitorului — se precipită şi revin la normal într-o fluctuaţie indeterminată precis prin notaţie.



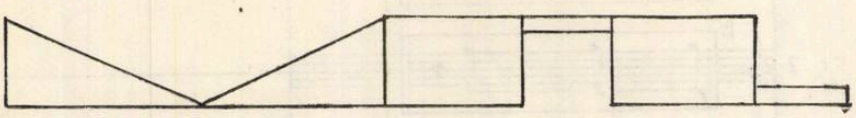
Lemnele se desfăşoară, conform aceluiaşi principiu, într-o pînză coloristică, riguros constituită melodic dar aleatoare ca desfăşurare în timp, finalmente efectul fiind de acord alb vibrat,

5)

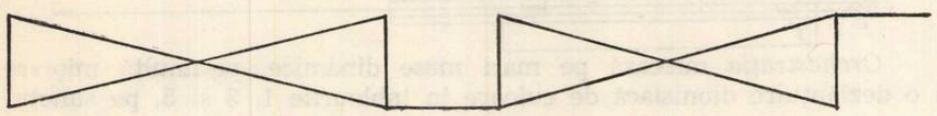


iar corzile se deschid sau se închid într-un evantai de clustere ce doar în momentul morţii lui Zamolxe părăseşte modul pentru a îngloba totalul cromatic.

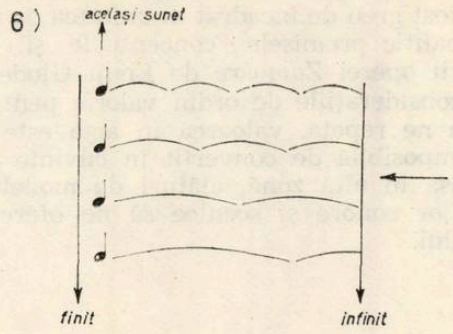
7) a



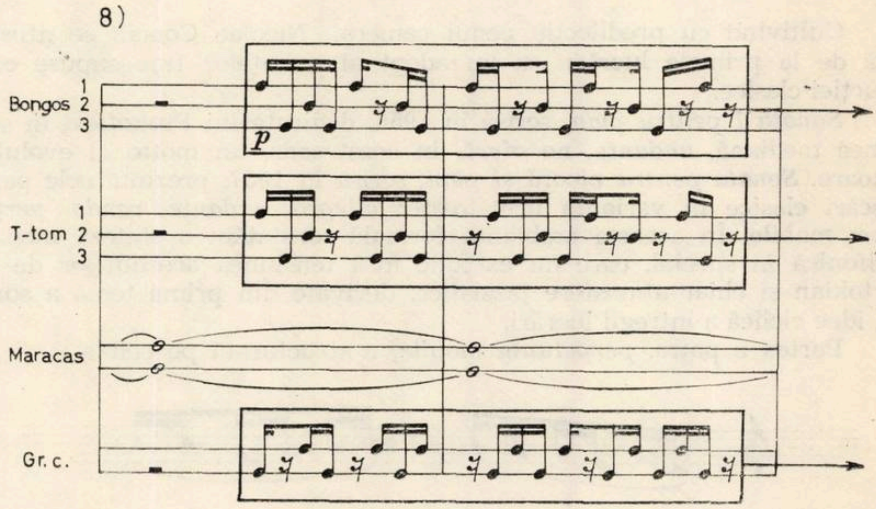
b.



Ordinea se defineşte esenţială şi în ştima harpei din tabloul 2, unde patru voci, organizate ritmic pe baza numerelor prime, parcurg un drum de la infinit, înţeles ca atonal, spre finit un unic sunet. Pasul diferenţiat reprezintă un sunet sau un grup de sunete.



Percuţia este tratată atît pentru efecte coloristice, spectaculoase, cît şi ca partener egal, de multe ori cu rol principal, în desfăşurarea discursului muzical. Şi aici întîlnim melodia timbrată — vibrată, o simbioză între sunetul vibrat (vezi exemplul 3) şi acordul alb vibrat (vezi ex. 5).



Distribuţia operei cuprinde : Zamolxe — bariton tenoral, Magul — bas bariton, corul preoteselor compus din 2 soprane, 2 mezzo-soprane şi 2 altiste, un cor mixt la 12 voci şi un amplu aparat orchestral cu o partidă de percuţie divers colorată.

Ştima soliştilor pretinde, în afara intonaţiei obişnuite, notată riguros, o gamă largă de modalităţi menite, prin diversificare, a lărgi diapazonul expresiv : vorbire, vorbire intonată şi cîntare cu sunete intonate asemănătoare vorbirii.

Corul, ce cu uşurinţă poate fi considerat personajul central al operei, pe lîngă modalităţile existente în ştima soliştilor mai utilizează şoapte recitate, şoapte cîntate, (cu indicaţie riguroasă sau doar sugerată în partitură) şi strigăte. Divizarea corului mixt la 12 voci, în care fiecare linie posedă un mod particular de emisie a sunetului sau cuvîntului, epuizînd un material identic într-o altă unitate de timp, duce la un nou tip de eterofonie, uneori bloc sonor compact în care mişcarea este interioară şi se sesizează ca o frămîntare, ca o aglomerare de puncte în nelinişte, alteori ca descinsă din cîntecul melismatic, cu surprinzătoare efecte de bandă magnetică tratată în laborator.

Polifonia existentă în partitura corului, adeseori concepută în linii contrapunctice, se constituie ca un mănunchi de voci faţă de un altul susţinut de orchestră cu o evoluţie deosebită. La rîndul ei în orchestră se constituie grupuri de voci, ansambluri polifonice independente, care dau multidimensionalitate muzicii.

Notaţia prezintă particularităţi grafice care valorifică cîteva din intenţiile expuse înainte.

În general ea este riguros exactă, fără aleatorisme, deşi unele formule grafice ar putea sugera o libertate în execuţie. De fapt este vorba de o notaţie care cuprinde o independenţă polimetrică şi polirit-mică ce altfel ar fi fost greu de încadrat în unitatea de timp.

Parcurgînd analitic premisele conceptuale şi materializarea lor în paginile partiturii operei *Zamolxe* de Liviu Glodeanu, am evitat, pe cît a fost posibil, consideraţiile de ordin valoric pentru că, afirmăm din nou cu riscul de a ne repeta, valoarea în artă este sinonimă cu categoria de frumos, imposibilă de convertit în cuvinte care, oricît de măiestrite, se vor plasa în altă zonă, alături de modelul ales. Sperăm ca revelaţia frumuseţilor sonore şi scenice să ne ofere un nou prilej de abordare a subiectului.

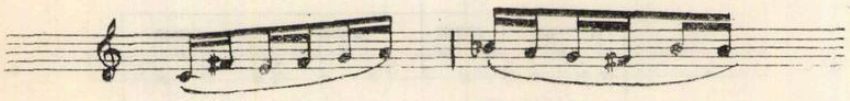
Lucrări de Nicolae Coman

de **ANTON DOGARU**

Cultivînd cu predilecţie genul cameral, Nicolae Coman se afirmă, încă de la primele lucrări, ca un adept al nuanţelor fine supuse construcţiei clasice.

Sonata I pentru pian, scrisă în 1956, dedicată lui Prokofiev, în secţiunea mediană, *andante,* ne oferă, în acest sens, un motto al evoluţiei viitoare. *Sonata pentru vioară şi pian,* scrisă în 1957, prezintă cele patru mişcări clasice în varianta următoare : *allegro, andante, rondo, perpetuum mobile.* În această ambianţă formală constatăm o sinteză modală, polifonică în special, care nu exclude însă tensiunea acordurilor de tip bartokian şi chiar atmosfere jazzistice, derivate din prima temă a sonatei, idee ciclică a întregii lucrări.

Partea a patra, *perpetuum mobile,* e structurată pe celula :



Prelucrată în stil variaţional, morfologia construcţiei fiind derivată permanent intim din aceasta. Dinamizarea treptată a variaţiunilor conduce spre un punct paroxistic, de maximă virtuozitate.

Sonata a 2-a pentru pian, scrisă în 1968, sugerează imaginea unui „surîs printre lacrimi". Faţă de *Sonata I pentru pian,* această lucrare cîştigă în dramatism, tehnica virtuoasă, coloristică fiind supusă unei migăloase dramatizări componistice.

Partea întîia este o destăinuire doinită care face loc, apoi, formei de sonată bazată pe două nuclee tematice.

Un loc important în creaţia lui Nicolae Coman îl ocupă ciclul 7 *cîntece ale femeii* pentru bariton şi cvartet de coarde, scris în 1963, pe versuri proprii.

Structura lirică a ciclului abordează problema genezei într-o manieră specifică, tipică caracterului şi temperamentului compozitorului.

„Pămîntul s-a trezit, sufletul meu !
Au înflorit grădinile lui Dumnezeu,
Ca rugurile, şi-n văzduh, priveşte
Fumul culorilor se risipeşte..."

Ne aflăm în atmosfera piesei de început a ciclului, numită *Vîrste de bronz.*

A doua piesă, *Cascade,* micşorează distanţa, pe linia contopirii cu existenţa-simbol :

„Am căutat minunea ta suavă
În miezu-amar al slovei şi-n dumbravă
În cîntecul din fluier,
În cîntecul din frunză
Şi-a rămas ascunsă".

Întruparea Evei, a treia piesă, introduce în dialectica acumulărilor apariţiei femeii. De aici înainte, autorul devine partenerul Evei, căreia îi închină mai întîi potirul inimii sale, ca un dar de mireasă.

Piesa a cincea, *cîntarea cîntărilor,* este un imn închinat frumuseţii:

„În trupul tău le-am regăsit pe toate
Minunile ştiute şi cîntate,
Mireasa mea, de mult...
Ci iată-mă îngenunchind s-ascult,
Adînc întru făptura ta frumoasă
Bătaia sufletului, ne-nţeleasă"

Ca structură muzicală, observăm reluarea unor elemente, de natură ciclică, care realizează şi o trecere spre piesa a şasea, *Alb,* în care autorul constată adiacenţa construcţiei temperamentale a partenerilor : „Te simt în mine, precum simt pămîntul". Îngemănarea caracterelor dă satisfacţii de basm în *Pecetea liniştii,* ultima piesă a ciclului :

„Din nimbul cetinilor mele
Am luat scîntei pentru inele
Şi-am înfruntat şi stînca neumblată
Pentru o floare albă, fără pată".

Ultimul vers constituie un rezumat laconic al întregii secţiuni, pe linia seninătăţii mioritice codale.

Chemarea păcii — cantată lirică pentru orchestră de cameră, solişti, cor de copii şi cor mixt pe versuri de Nina Cassian, lucrare ocazională, scrisă în 1959, pune în centrul atenţiei unirea tuturor forţelor progresiste pentru preîntîmpinarea unui nou război.

În preludiul cantatei, copii născuţi în război îşi pun problema existenţei, a conjuncturii care le-a determinat-o ; mezzo-soprana comentează apoi orgiile războiului care a secerat numeroase vieţi tinere, cărora poate nici nu li se ştia numele.

„Şi mugurii plesniră-n cîmp
Primăvara se trezi iarăşi".

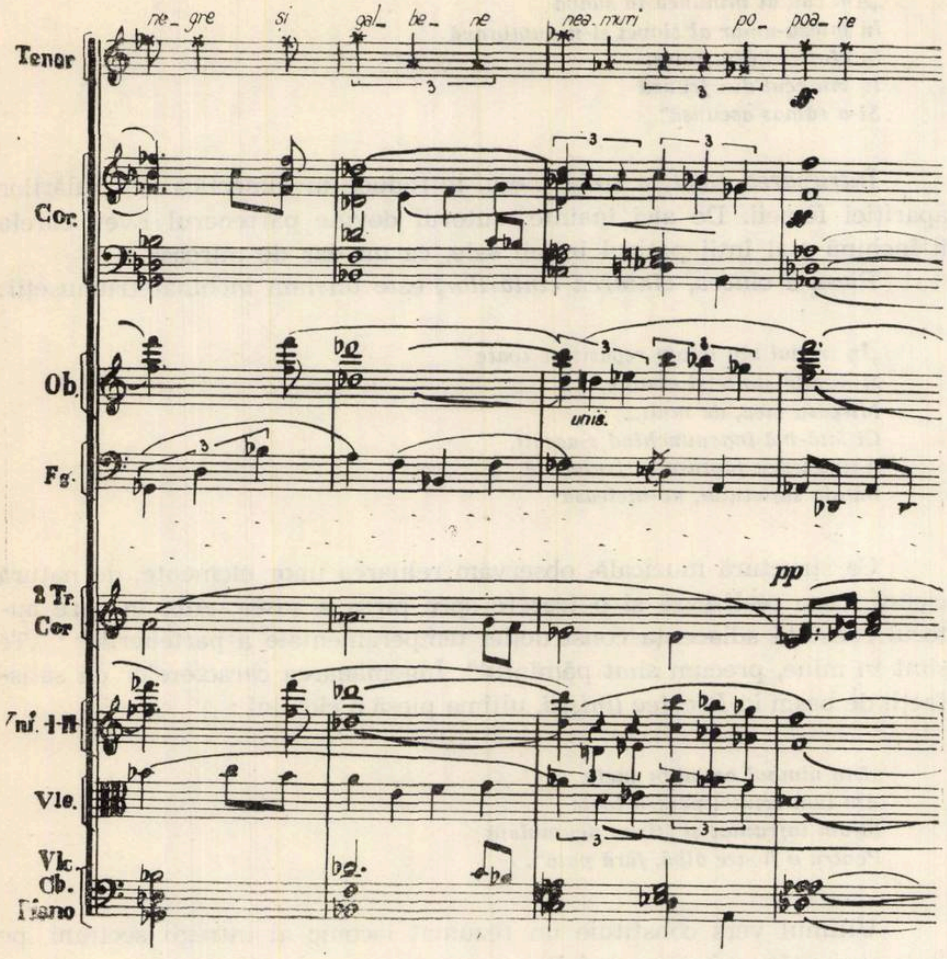
Pentru eliminarea primejdiei unui nou război e necesară solidaritatea oamenilor de pretutindeni, indiferent de apartenenţa politică.

„Iată-ne în frontul cel larg
Fraţi, prieteni, tovarăşi !"

Tenorul anunţă :

„Negura-n două e ruptă de spada luminii
Strînge-ne-n primele linii
Tu, primăvară de luptă !"

De remarcat că, în toate ipostazele muzicale solistice sau corale, orchestra face grup comun cu personajele. De exemplu, în acest ictus al cantatei avem :



Chemarea tenorului cîştigă în amploare :

„Veniţi prieteni, veniţi lîngă pomii în floare
La a vieţii chemare,
Pentru dreptul de a fi fericiţi,
Pentru cîntecul mare, fără hotare, al păcii biruitoare !"

Pacea biruitoare este o certitudine a actului mobilizator şi a eforturilor pentru susţinerea şi realizarea lui.

Dramaturgia o solicită, finalul cantatei îi dă cîştig de cauză.

În *Concertul pentru pian* scris în 1959, Nicolae Coman îşi propune cîteva studii concertistice şi formale.

Limbajul armonic al concertului oferă posibilităţi de dramatizare a celor două planuri tematice, firave la început. Atît prima idee cît şi cea secundă sînt prezentate amplu, respectiv prima e precedată de o introducere iar a doua este expusă sub formă de sonată. La fel şi dezvoltarea care cuprinde mai multe secţiuni. După o fugă construită pe o temă din prima idee şi argumentarea ei, un *Presto scherzando,* cu rol de punte, construit pe baza temei secunde, conduce la reexpoziţia în oglindă. *În codă* găsim şi cadenţa solistică construită pe cele două teme.

Întreaga structură este extrem de sudată şi dă impresia unei imobilităţi formale de natură sintactică, locuţiunea armonică de bază avînd o energie cinetică cu rol neglijabil.

Am lăsat la urmă prezentarea creaţiei de lieduri care mi se pare cea mai reprezentativă pentru Nicolae Coman. Există o vibraţie unisonică temperamentală a compozitorului care se mulează perfect, în aceste miniaturi vocale, pe diferitele ipostaze lirice. Alura cosmică a poeziei lui Mihail Eminescu („La steaua") îl determină, spre exemplu, pe Nicolae

Coman, să ne prezinte raportul solist-pian ca o simbioză, de loc artificială însă. Liedurile pe versuri de Sapho proclamă un modalism diatonic pe baza unui recitativ psalmodiat, primul fiind utilizat în ipostaze imitative, nu personale, pianistice.

Ambitusul sentimentelor comunicate include o caldă lascivitate în *Somnolenţă* şi o vioiciune de piatră în *Fata nemăritată*.

Nobleţea şi muzicalitatea elevată a versurilor Marianei Dumitrescu dau o certitudine primă realizării ciclului pe aceste versuri. Liedul *Întoarcerea* etalează un expresionism organic în metrul cîntecelor noastre bătrîneşti :

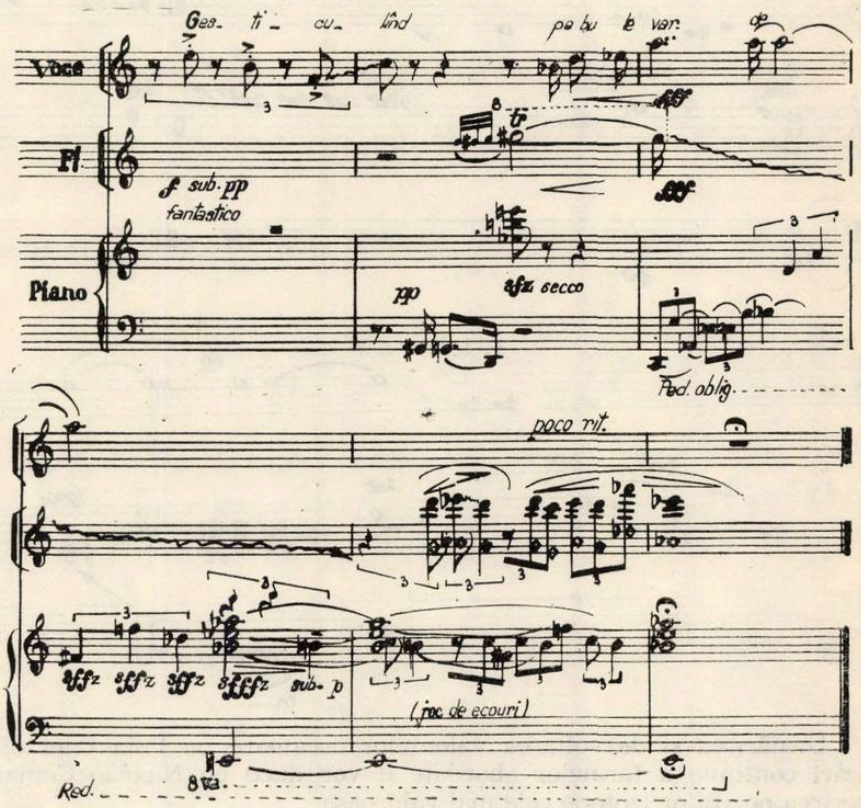
„Vulture de aramă
Vulturaş codalb
Prinde-mi-l în gheare
Sufletul meu alb".

Muzica liedului îmbrăţişează o aerisire morfologică în ciuda pretenţioaselor mijloace ale limbajului vocal.

Vobiscum, pe versuri de George Bacovia, imprimă o sonoritate orchestrală coordonatelor contopirii creaţie-recepţie :

„În cercul lumii, comun şi avar
Mă zguduie de mult un plîns intern
Şi-acest fel de a fi va fi etern
Şi de nimic pe lume nu tresar.
Dar vai, cei învinşi, pe veci pierduţi
Ori în taverne, ori în mansarde
Şi-acei nebuni rătăcitori, tăcuţi
Gesticulînd pe bulevarde"

Ultimul vers poate servi ca exemplu pentru concepţia ce domină corespondentul muzical al versurilor bacoviene :



Lumea pestriță a versurilor lui Tudor Arghezi a fost abordată de Nicolae Coman din diverse unghiuri :
sub 0° ca în *Adormita :*

„Haide, nu-ți fie rușine
Că se uită mult la tine
Vărul soare din livede
A orbit și nu te vede"

de 180° ca în *Zăpada :*

„Dar ajungînd la voi
Cu steaua și cununa
Tu treci întotdeauna
Și lași în lut noroi".

de 90° ca în *Om cu om :*

„Un om fusese o frunză
„Și numai om cu om
Au izbutit să crească
Și să se facă pom"

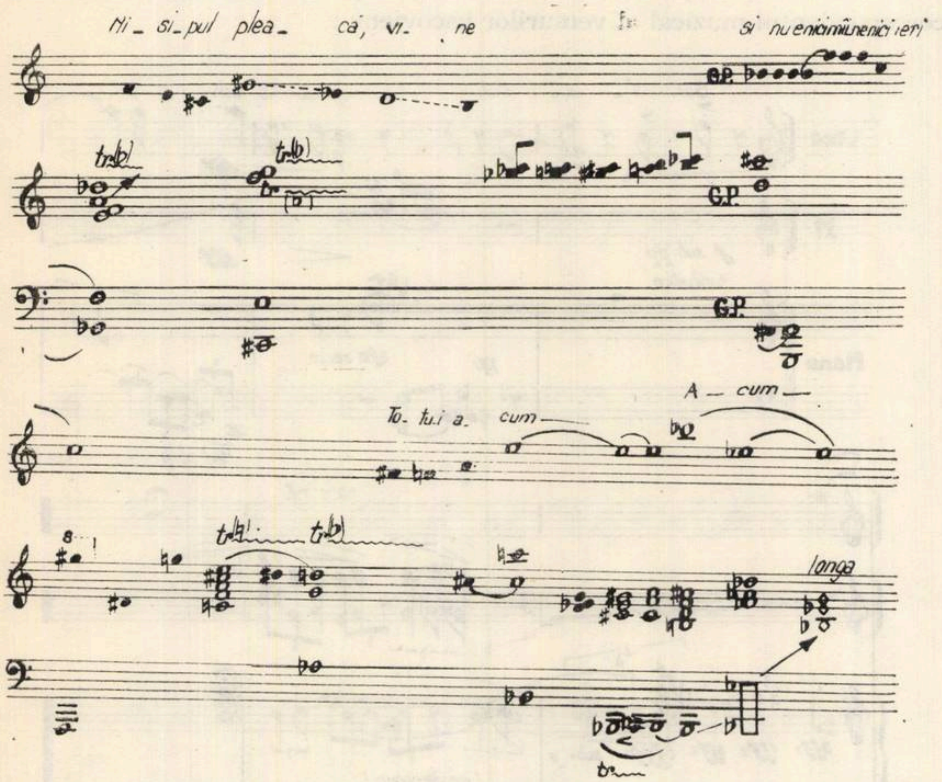
O insulă în creația de lieduri a lui Nicolae Coman o reprezintă liedul pe Sonetul XLIV de Michelangelo. Atmosfera tristă este aici accelerată negativ pe baza unei desfășurări armonice recitate.

Contactele cu lumea exterioară, de natură brutală uneori, a liricii lui Carl Sandburg iau forme de amplă respirație în transpunerea lui Nicolae Coman.

Tragismul exacerbat din *Iarba,* regretul cinic din *Pierderi* sau meditația bronzată din *Vîntul pe drum* sînt fațete ale prismei acestei transpuneri. Speranță creatoare caracteristică, o anumită imagine a dezvoltării permanente cu potențe cinetice mi se pare că reprezintă *Vîntul pe drum :*

„Fiece zi e o zi trecută
L-am tot așteptat pe mîine
Și n-a mai venit niciodată.
Nisipul plajei e spălat de valuri
Și noi îl atingem ușor și ne scriem
Numele noastre pe el.
Nisipul pleacă, vine
Și nu e nici mîine, nici ieri
Totu-i acum, Acum...

iar muzical :



Urmărirea și dezvoltarea valențelor creatoare pe linia unei diversificări continue a formelor abordate îl vor duce pe Nicolae Coman la cucerirea pozițiilor izotope cele mai valoroase.

Compoziții și clase de compoziții (II)[1)]

de AUREL STROE

2.0 În continuare vom defini o clasă de compoziții muzicale ale cărei proprietăți le vom discuta ulterior. Pentru a realiza compozițiile-membri ai acestei clase ne servim de programul MUSGENER* pe care-l vom publica la sfîrșitul studiului.

Problema comportă următoarele faze distincte :

a) Determinarea coordonatelor ($\vartheta \in \Theta$) la care au loc schimbările de stare ale sistemului POLY și atribuirea lor celor K liste melodice, atribuirea care să determine partiția

$$T = T_1 \cup T_2 \cup \ldots \cup T_i \cup T_j \cup \ldots \cup T_k, \quad T_i \cap T_j = \Phi$$

b) Determinarea lui K

c) Determinarea a ceea ce muzicienii numesc „forma muzicală".

d) Atribuirea cîte unei perechi (d, h) din D × F/m fiecărei perechi (ϑ, l) din $\Theta \times L$

e) Stabilirea numărului și a instrumentelor muzicale care participă la compoziția muzicală astfel elaborată.

2.1. Procedeul pentru determinarea coordonatelor ϑ la care au loc schimbări de stare ale sistemului POLY pornește de la un șir de numere aleatoare — șir echiprobabil de bază — pe care putem să-l simulăm pe cale automatică de pildă, prin metoda ridicării la patrat a unui număr și a rotunjirii lui în mod egal la dreapta și la stînga. Decidem asupra numărului de momente care compun piesa și formăm apoi un șir echiprobabil de aceeași lungime astfel încît să putem pune în corespondență fiecare moment al piesei cu cîte un număr din ș.e.b. Ne interesează ca pentru fiecare moment din care se compune piesa să precizăm cu ajutorul ș.e.b. dacă are loc, sau nu, o schimbare de stare a sistemului. Să notăm cu A evenimentul „are loc o schimbare de stare" și cu $\bar{A}$ „nu are loc schimbare de stare". Avem

$$A \cup \bar{A} = \Omega \text{ și } A \cap \bar{A} = \Phi$$

Fie $P(A) = q$ și evident, $P(\bar{A}) = 1 - q$, q fiind ales conform unei „intenții componistice" (de pildă vrem o muzică mai agitată sau mai calmă, mai rapidă sau mai lentă, etc.)

Rămîne ca prin simularea unui proces aleator să distribuim conform repartiției date, pe A și $\bar{A}$ într-un lanț cu creșteri independente. Lanțul va fi de lungimea ș.e.b. Pentru aceasta comparăm cu q fiecare număr din ș.e.b. păstrînd ordinea șirului. Dacă numărul din ș.e.b. este strict mai mic decît q notăm momentul corespunzător al piesei evenimentul A. Dacă numărul din ș.e.b. este egal sau mai mare decît q notăm la momentul corespunzător al piesei evenimentul $\bar{A}$. Cînd epuizăm ș.e.b. am obținut lanțul care indică pentru fiecare moment al piesei dacă avem sau nu schimbare de stare a sistemului POLY.

2.2. Operația de atribuire a coordonatelor $\vartheta \in \Theta$ celor K liste melodice revine la determinarea tăieturii lui T prin fiecare $x = \vartheta$. Să notăm tăietura lui T prin fiecare $x = \vartheta$ cu $\mathcal{T}(x)$ unde $\mathcal{T}(x) \subseteq L$. Pentru fiecare compoziție-membru a clasei de compoziții pe care o descriem, determinarea lui $\mathcal{T}(x)$ pentru fiecare $x = \vartheta_0, \vartheta_1, \vartheta_2, \ldots, \vartheta_n$ este *unică*. Determinarea se face conform unui procedeu de atribuire, să-l numim PRAT. Începem prin a expune o metodă pentru evaluarea valorii maxime pe care o poate lua card $\mathcal{T}(x)$, pentru fiecare $x = \vartheta$, $\vartheta \in \Theta$. Să formăm mai întîi, din elementele mulțimii tuturor coordonatelor momentelor** din care se compune piesa, submulțimi pe care să le notăm $\Xi_1, \Xi_2, \Xi_3, \ldots, \Xi_\omega$.

---

*) Music Generator

**) Aici se iau în considerație atît momentele la care are loc o schimbare de stare a sistemului cît și cele la care nu are loc o schimbare de stare.

1) Continuare din revista „Muzica" nr. 4/970.

Regulile de formare ale acestor submulțimi sînt :

1) $\bigcup_{i=1}^{\omega} \Xi_i$ = Mulțimea momentelor din care se compune piesa, cînd $\Xi_i \neq \Phi$.

2) Pentru orice i, j, $1 \leqslant i, j \leqslant \omega$ și $i \neq j$ avem

$$\text{card } \Xi_i = \text{card } \Xi_j = z \text{ min}$$

3) Fiecare submulțime Ξ va fi formată dintr-o *succesiune strictă* de z min. elemente, astfel încît pentru orice i, $1 \leqslant i \leqslant \omega$ să avem :

$$\text{card } (\Xi_i \cap \Xi_{i+1}) = z \text{ min} - 1$$

Remarcă : mulțimea coordonatelor momentelor piesei fiind total ordonată, fiecare mulțime Ξ va fi de asemenea total ordonată.

Submulțimile de coordonate ale momentelor piesei astfel obținute vor fi :

$$\begin{aligned}
\Xi_1 &= \{1, 2, 3, \ldots\ldots\ldots, z \text{ min}\} \\
\Xi_2 &= \{2, 3, 4, \ldots\ldots\ldots, z \text{ min} + 1\} \\
&\vdots \qquad\qquad\qquad \vdots \\
\Xi_i &= \{i, i+1, i+2, \ldots, z \text{ min} + i - 1\} \\
\Xi_{i+1} &= \{i+1, i+2, i+3, \ldots, z \text{ min} + i\} \\
&\vdots \qquad\qquad\qquad \vdots \\
\Xi_\omega &= \{\omega, \omega + 1, \omega + 2, \ldots, z \text{ min} + \omega - 1\}
\end{aligned}$$

(Considerăm pe $\omega + z$ min $- 1$ ca fiind ultimul moment al piesei)

În paragraful 1.1 am definit pe Θ ca pe o submulțime a mulțimii coordonatelor momentelor unei compoziții muzicale. Deci putem formula : $0 \leqslant \text{card } (\Xi_i \cap \Theta) \leqslant z$ min pentru $1 \leqslant i \leqslant \omega$. Determinarea card $\Xi_i \cap \Theta$ pentru fiecare Ξ este univocă în cadrul fiecărei compoziții-membru a clasei de compoziții studiate și rezultă în urma aplicării procedeului de determinare a momentelor la care au loc loc schimbările de stare ale sistemului POLY, procedeu expus la 2.1.

Din regulile de formare ale mulțimilor $\Xi_1, \Xi_2, \ldots, \Xi_\omega$ rezultă că orice coordonată x aparținînd coordonatelor momentelor piesei cuprinse între z min și ω va fi elementul unic al intersecției de forma :

$$\bigcap_{i=x-z\min+1}^{x} \Xi_i = \{z\}, \quad \text{pentru } z \text{ min} \leqslant x \leqslant \omega \qquad [1]$$

Să reținem numai acele coordonate pentru care $x = \vartheta$, $\vartheta \in \Theta$ și să formăm cu ele mulțimile :

$$X_1 = \Xi_1 \cap \Theta ; \; X_2 = \Xi_2 \cap \Theta ; \; \ldots ; \; X_\omega = \Xi_\omega \cap \Theta .$$

Dacă notăm $\mathcal{F}(X_i) = \bigcup_{x \in \Xi i \cap \Theta} \mathcal{F}(x), 1 \leqslant i \leqslant \omega$ din relația [1] va rezulta :

$$\mathcal{F}(x) = \bigcap_{i=x-z\min-1}^{x} \mathcal{F}(X_i), \text{ atunci cînd } x = \vartheta, \vartheta \in \Theta \text{ și } z \text{ min} \leqslant x \leqslant \omega \qquad [2]$$

Pentru a satisface restricția impusă de respectarea duratei minime z min pe toate cele K liste l, indiferent de valoarea card $(\Xi_i \cap \Theta)$ va trebui ca orice $X_i = \Xi_i \cap \Theta$, $1 \leqslant i \leqslant \omega$ să satisfacă condiția :

$$\text{card } \mathcal{F}(X_i) \leqslant K \qquad [3]$$

Remarcă : în cazul în care avem card $(\Xi_i \cap \Theta) = z$ min din faptul că tăietura lui T prin fiecare $x = \vartheta$, $\vartheta \in \Theta$ trebuie să conțină cel puțin un element, $\mathcal{F}(x) \neq \Phi$, cînd $x = \vartheta$, $\vartheta \in \Theta$, va rezulta în mod necesar $\mathcal{F}(X_i) \geqslant z$ min. Din această ultimă relație și din [3], prin tranzitivitate, decurge imediat următoarea *restricție pentru alegerea lui K* :

$$K \geqslant z \text{ min} \qquad [4]$$

Să notăm cu $\mathcal{F}(\vartheta_1)$ tăietura lui T prin $x = \vartheta_1$ pe care intenționăm să o determinăm. Considerînd deci pe i constant, vom avea conform relației [2] :

$$\mathcal{F}(\vartheta_1) = \bigcap_{\mu=0}^{z\min-1} \mathcal{F}(X_{i-\mu}) \qquad [5]$$

cu condiția ca i (i = constant) să fie luat astfel încît : $1 \leqslant i - \mu \leqslant \omega$

Să considerăm $\mathcal{T}(\vartheta_i) \cup \mathbf{C}\mathcal{T}(\vartheta_i) = \mathcal{T}(X_{i-\mu})$ unde i = constant și $\mu = 0, 1, \ldots, z \min - 1$

Deoarece unei valori pe care o ia i îi corespunde o tăietură unică $T(\vartheta_i)$, rezultă că pentru valorile pe care le ia μ în mod succesiv vom obține z min mulțimi complementare $\mathbf{C}\mathcal{T}(\vartheta_i)$ diferite.

Din relația [3] obținem :

$$\text{card } \mathcal{T}(\vartheta_i) + \text{card } \mathbf{C}\mathcal{T}(\vartheta_i) \leqslant K$$

cînd $\mathcal{T}(\vartheta_i) \cup \mathbf{C}\mathcal{T}(\vartheta_i) = \mathcal{T}(X_{i-\mu})$, i = constant, $\mu = 0, 1, \ldots, z \min - 1$ și $1 \leqslant i - \mu \leqslant \omega$

de unde rezultă imediat :

$$\text{card } \mathcal{T}(\vartheta_i) \leqslant K - \text{card } \mathbf{C}\mathcal{T}(\vartheta_i) \qquad [6]$$

Atunci cînd $\mathbf{C}\mathcal{T}(\vartheta_i) \neq \Phi$ avem :

$(\exists\mu)\ \mu \in \{0, 1, \ldots, z \min - 1\}$ pentru care obținem sup card $\mathbf{C}\mathcal{T}(\vartheta_i)$.

Pentru a satisface condiția pusă de relația [6] este *suficient* să luăm în considerație numai acest complement cu cardinalul superior (cel mai mare).

Astfel putem formula următoarea condiție suficientă pentru alegerea cardinalului tăieturii $\mathcal{T}(\vartheta_i)$:

$$\text{card } \mathcal{T}(\vartheta_i) \leqslant K - \sup \text{card } \mathbf{C}\mathcal{T}(\vartheta_i) \qquad [7]$$

cînd $\mathcal{T}(\vartheta_i) \cup \mathbf{C}\mathcal{T}(\vartheta_i) = \mathcal{T}(X_{i-\mu})$; i = constant; $\mu = 0, 1, \ldots, z \min - 1$ și $1 \leqslant i - \mu \leqslant \omega$.

Pentru a simplifica, vom adopta următoarea notație : folosim expresia $\mathbf{C}_{\mathcal{T}(X_{i-\mu})}\mathcal{T}(\vartheta_i)$ pentru a desemna $\mathbf{C}\mathcal{T}(\vartheta_i)$ cînd $\mathcal{T}(\vartheta_i) \cup \mathbf{C}\mathcal{T}(\vartheta_i) = \mathcal{T}(X_{i-\mu})$.

Determinarea cardinalului maxim al tăieturii $\mathcal{T}(\vartheta_i)$

Pentru a determina cardinalul maxim al unei tăieturi, fie max card $\mathcal{T}(\vartheta_i)$ trebuie să ținem seama de cardinalul fiecărei tăieturi $\mathcal{T}(x) \subset \mathbf{C}_{\mathcal{T}(X_{i-\mu})}\mathcal{T}(\vartheta_i)$ pentru $\mu = z \min - 1$. Considerăm cardinalele acestor tăieturi ca fiind determinate în faze anterioare ale procesului de atribuire. Pentru orice $\mathcal{T}(x) \subset \mathbf{C}_{\mathcal{T}(X_{i-\mu})}\mathcal{T}(\vartheta_i)$ cînd $\mu = 0$, vom stabili în mod provizoriu pentru determinarea lui $\mathcal{T}(\vartheta_i)$, printr-o convenție, card $\mathcal{T}(x) = 1$.

Fiind astfel stabiliți toți card T(x), pentru $\mathcal{T}(x) \subset \mathbf{C}_{(\mathcal{T}X_{i-\mu})}\mathcal{T}(\vartheta_i)$, cînd $\mu = 0, 1, \ldots, z \min - 1$, va rezulta imediat din [7] valoarea maximă pe care o poate lua card $T(\vartheta_i)$.

Remarcă : această metodă necesită determinarea pe rînd a fiecărei tăieturi $\mathcal{T}(x)$ pentru $x = \vartheta$, $\vartheta \in \Theta$, ținînd seama de relația de ordine (cronologică) din Θ, o tăietură fiind condiționată în marea majoritate a cazurilor de una sau mai multe tăieturi anterioare*.

2.2.1. După expunerea metodei de determinare a cardinalului maxim al tăieturii $\mathcal{T}(\vartheta_i)$ urmează descrierea procedeului de atruibuire PRAT prin care este evaluată în ordine cronologică (după relația de ordine din Θ) fiecare tăietură $\mathcal{T}(x)$ pentru $x = \vartheta$, $\vartheta \in \Theta$.

Procedeul de atribuire PRAT

Atît determinarea cardinalului fiecărei tăieturi $\mathcal{T}(x)$, $x = \vartheta$, $\vartheta \in \Theta$ cît și precizarea listelor 1 pe care au loc substituirile care definesc tăietura fiecărei coordonate ϑ (la care se schimbă starea sistemului POLY), se efectuează cu ajutorul unui tablou. Tabloul este format de perechile mulțimii produs $\mathbb{S} \times \mathbb{S}$ reprezentînd perechile formate cu ajutorul zonelor de durate : $\mathbb{S}_1, \mathbb{S}_2, \ldots, \mathbb{S}_n$ (vezi 1.4)

O pereche ordonată de zone de durate $(\mathbb{S}_p, \mathbb{S}_r)$, $1 \leqslant p, r \leqslant n$, unde p poate fi diferit sau egal cu r, constituie reprezentarea succesiunii în timp a două durate $z_\pi \in \mathbb{S}_p$ și $z_\rho \in \mathbb{S}_r$ *care se află pe aceeași listă* 1. Astfel perechea $(\mathbb{S}_p, \mathbb{S}_r)$ se va citi : unei durate $z_\pi \in \mathbb{S}_p$, îi urmează o durată $z_\rho \in \mathbb{S}_r$, ambele aflîndu-se pe aceeași listă 1. Cele două durate se succed nemijlocit,

*) Condiționarea este nulă atunci cînd luăm z min=1 sau atunci cînd apare situația $\mathbf{C}_{\mathcal{T}(X_{i-\mu})}\mathcal{T}\vartheta_i = \Phi$ pentru $\mu = 0, 1, \ldots z \min - 1$

adică dacă durata $z_\pi \in \mathfrak{D}_p$ se termină la momentul cu coordonata $x = \vartheta_i - 1$ substituirea ei de către durata $z_\rho \in \mathfrak{D}_r$ se va produce la momentul $x = \vartheta_i$. Conform 1.3, deoarece momentele de substituire determină schimbări de stare ale sistemului POLY, coordonata substituirii duratei z_π de către z_ρ va aparține întotdeauna mulțimii Θ, $x = \vartheta$, $\vartheta \in \Theta$. Însă coordonata $x = \vartheta - 1$ la care se termină durata z_π poate să aparțină mulțimii Θ, $x = \vartheta - 1$, $\vartheta - 1 \in \Theta$, numai cînd a) $z_\pi = 1$ ceea ce implică $z \min = 1$ sau b) are loc o altă substituire pe o altă listă melodică 1 corespunzătoare acestei coordonate. Pentru că momentul la care se termină o durată precede întotdeauna la distanță de o unitate apariția duratei care-l substituie (z_π se termină întotdeauna la momentul cu coordonata $\vartheta_i - 1$ dacă succesorul său z_ρ îl substituie la momentul cu coordonata ϑ_i), *vom lua în considerație pe tot parcursul procesului de atribuire numai momentul de substituire* de altfel moment echivalent (conform 1.3) cu cel al schimbării stării sistemului POLY.

Remarcă: Numai atunci cînd $p = r$ putem avea $\pi = \rho$ ceea ce implică o succesiune de durate egale. Atragem atenția că o succesiune de zone egale: $(\mathfrak{D}_p, \mathfrak{D}_r)$ cînd $p = r$, nu reclamă în mod necesar și o succesiune de durate egale.

Conform a ceea ce numim pentru moment „intenția componistică", putem reține toate perechile din $\mathfrak{D} \times \mathfrak{D}$ sau numai o parte care ne interesează. Notînd cu E mulțimea perechilor utilizate în tablou, vom avea $E \subseteq \mathfrak{D} \times \mathfrak{D}$. În cazul în care, conform intenției componistice, se cere apariția cu o frecvență mai mare a anumitor succesiuni, le vom trece de mai multe ori în tablou.

Ordinea așezării perechilor de durate în tablou la începutul procesului de compoziție va fi întîmplătoare. Pentru obținerea stării inițiale a tabloului se procedează prin atribuirea cîte unui număr de ordine fiecărei perechi din E, după care perechile sînt așezate în tabloul, atribuindu-li-se o ordine luată conform apariției numerelor dintr-un șir echiprobabil de bază (aleator).

În continuare se ia un *prag al utilizării optime* a tabloului care delimitează o parte din E, parte care conține primele α perechi din tablou. Numărul α este ales tot conform intenției componistice. Se trece la analizarea fiecărui $\vartheta \in \Theta$ și atribuirea se face în felul următor: se calculează diferențele (strict pozitive) dintre *coordonata* ϑ_i pe care vrem să o atribuim listelor melodice 1 și *coordonatele* ϑ_{i-z}, (z întreg pozitiv, $z \leqslant i$) care reprezintă momentele la care a avut loc ultima substituire pe fiecare din cele K liste melodice 1. Vom obține astfel la momentul $x = \vartheta_i$ un număr de K diferențe $z_i^1, z_i^2, \ldots, z_i^K$. Eliminăm diferențele $z < z \min$ deoarece $\{z \mid z < z \min\} \cap Z = \Phi$ și apoi comparăm între ele diferențele pe care le reținem adică $z_i^j \geqslant z \min$, $1 \leqslant j \leqslant K$.

Identificăm zonele de durate cărora le aparțin, acestea constituind *zonele de durate ipotetice* pentru acele liste 1 pe care avem $z \geqslant z \min$. Considerăm aceste durate ca ipotetice pentru că nu s-a luat încă decizia pentru atribuirea lui ϑ_i listelor 1, decizie prin care aceste durate pot fi determinate prin delimitarea lor la coordonata ϑ_i sau nu, în acest caz rămînînd să fie delimitate la momente ulterioare.

Odată zonele de durate ipotetice pentru momentul ϑ_i identificate, urmează formarea perechilor de zone $(\mathfrak{D}_p, \mathfrak{D}_r)$ pentru fiecare listă melodică pe care substituirea, avînd coordonata ϑ_i, nu crează o durată $z < z \min$. Primul element al perechii $\mathfrak{D}_p$ reprezintă zona de durate căreia îi aparține durata care a fost substituită la momentul ϑ_{i-z}, să o numim *durata anterioară*. Cel de-al doilea element al perechii, $\mathfrak{D}_r$ reprezintă zona căreia îi aparține o durată ipotetică care ar urma să fie substituită la momentul ϑ_i.

Perechile $(\mathfrak{D}_p, \mathfrak{D}_r)$ astfel obținute vor fi identificate în tablou. Identificarea se face citind tabloul în ordinea în care sînt așezate perechile. Cele două condiții pentru ca o pereche de zone $(\mathfrak{D}_p, \mathfrak{D}_r)$ să determine atribuirea lui ϑ_i unei liste 1 sînt:

a) numărul curent din tablou al perechii să nu depășească pragul α al utilizării optime a tabolului, adică trebuie să aibă nr. crt. $< \alpha$ și

b) respectarea condiției exprimate de relația [7] pentru $x = \vartheta_i$ trebuie să fie strictă.

Practic, vom forma atîtea perechi de forma $(\vartheta_i, l_j) \in T$, unde $1 \leqslant j \leqslant K$ cîte perechi de zone $(\mathfrak{Z}_p, \mathfrak{Z}_r)$ putem identifica pînă la pragul utilizării optime a tabloului, *oprindu-ne înainte de acest prag* atunci cînd condiția exprimată de [7] cere acest lucru. Pe scurt, $\mathcal{T}(x)$, $x = \vartheta_i$, va conține atîtea elemente cîte perechi $(\mathfrak{Z}_p, \mathfrak{Z}_r)$ au un nr. crt. $< \alpha$ din care scădem numărul de perechi care depășește restricția impusă de relația [7].

În cazul în care nu s-a format nici o pereche $(\mathfrak{Z}_p, \mathfrak{Z}_r)$ al cărui nr. crt. $< \alpha$, trecem dincolo de pragul utilizării libere a tabloului și alegem prima pereche $(\mathfrak{Z}_p, \mathfrak{Z}_r)$ pe care o identificăm. În acest ultim caz, deoarece ne oprim după alegerea primei perechi pe care o identificăm ca fiind de forma $(\mathfrak{Z}_p, \mathfrak{Z}_r)$, *tăietura* $\mathcal{T}(x)$, $x = \vartheta_i$ *va conține întotdeauna un singur element.*

Remarcă: atunci cînd avem $\alpha = 0$ sau $\alpha = 1$, conform regulii de utilizare a tabolului dată mai sus — toate tăieturile $\mathcal{T}(x)$, $x = \vartheta$, vor conține cîte un singur element, adică se realizează cazul particular pe care l-am denumit ritm complementar. (vezi 1.2.)

Starea tabloului se schimbă după fiecare atribuire a unui ϑ, $\vartheta \in \Theta$, uneia sau mai multor liste l, $l \in L$.

Regulă: *Fiecare pereche de zone este trecută imediat după utilizare pe ultimul loc al tabloului, toate perechile care aveau un număr curent mai mare decît perechea utilizată luînd un număr curent cu cîte o unitate mai mare.* Avem deci o permutare circulară într-o parte din tablou care conține toate perechile, de la perechea utilizată pînă la ultima pereche (inclusiv). Astfel fiecărei schimbări de stare a sistemului POLY, îi corespund în mod necesar una sau mai multe schimbări în starea tabloului (ordinea așezării perechilor în tablou).

Observație. Conform intenției componistice pragul utilizării optime α poate varia pe parcursul unei compoziții în funcție de forma piesei.

Există două motive care creează posibilitatea formării unor durate mai mari decît durata z max pe care am considerat-o aprioric ca fiind marginea superioară a zonei de durate $\mathfrak{Z}_n$. Motivele sînt:

a) modul de funcționare al tabloului și

b) existența posibilității unor abateri relativ mari de la valoarea medie fixată pentru frecvența apariției momentelor $\vartheta \in \Theta$, vezi 2.1., abateri din care să rezulte reducerea în mod simțitor, pe anumite porțiuni ale piesei, a frecvenței de apariție ale momentelor în care au loc schimbări de stare ale sistemului.

Pentru a încadra și aceste durate, a căror apariție poate fi considerată accidentală, în zonele de durate $\mathfrak{Z}_1, \mathfrak{Z}_2, \ldots, \mathfrak{Z}_n$, procedăm prin extinderea zonei de durate $\mathfrak{Z}_n$ astfel încît $\{z \mid z > z \max\} \subset \mathfrak{Z}_n$. Deci marginea superioară a zonei $\mathfrak{Z}_n$ nu poate fi evaluată aprioric deaorece este condiționată de întregul proces de atribuire în care factorul aleatoriu, după cum reiese din descrierea de mai sus, joacă un rol important.

Pentru a reduce în mod convenabil probabilitatea de depășire a duratei prevăzute aprioric ca maximă, vom acorda prioritate prechilor $(\mathfrak{Z}_p, \mathfrak{Z}_n)$ cînd $r = n$ și cînd avem pentru $z \in \mathfrak{Z}_n$, $z > \max$.

Practic orice număr curent ar avea în tablou o succesiune $(\mathfrak{Z}_p, \mathfrak{Z}_n)$, vom atribui substituirea de la momentul ϑ_i listei 1 unde apare această succesiune. De aceea toate succesiunile de zone de forma $(\mathfrak{Z}_p, \mathfrak{Z}_n)$ vor face parte obligatorie din tablou, adică $\forall (\mathfrak{Z}_p, \mathfrak{Z}_n) \in E$ pentru $1 \leqslant p \leqslant n$.

★

În rezumat operațiile procedeului PRAT sînt

1) formarea diferențelor care reprezintă duratele ipotetice la momentul ϑ_i, moment pe care-l analizăm în vederea atribuirii.

2) eliminarea duratelor $z < z$ min

3) stabilirea zonelor $\mathfrak{Z}_r$ cărora le aparțin duratele ipotetice la momentul ϑ_i și formarea perechilor $(\mathfrak{Z}_p, \mathfrak{Z}_r)$ pentru fiecare din cele K liste 1.

4) identificarea cazului cînd avem pe o listă 1 o durată $z \geqslant z$ max și atribuirea substituirii la momentul ϑ_i pe acea listă indiferent de numărul curent al perechii $(\mathfrak{Z}_p, \mathfrak{Z}_n)$ corespunzător listei.

5) Stabilirea card $\mathcal{T}(x)$ maxim conform relației [7].

6) Alegerea în ordinea numărului curent din tablou a perechilor $(\mathfrak{Z}_p, \mathfrak{Z}_r)$, astfel încît să respectăm condiția [7] (aci se ține seama și de substituirile atribuite listelor la punctul 3, dacă au avut loc).

7) Dacă ajungem la card $\mathcal{T}(\vartheta_i) = K -$ sup card $C_{\mathcal{T}(x_i - \mu)}\mathcal{T}(\vartheta_i)$ înainte de a ajunge pe tablou la pragul utilizării optime α, oprim procesul de atribuire pentru ϑ_i.

Dacă ajungem la pragul α înainte de a fi atribuit substituirii corespunzătoare momentului ϑ_i pe un număr de liste egal cu card $\mathcal{T}(\vartheta_i) = K -$ sup card $C_{\mathcal{T}(x_i - \mu)}\mathcal{T}(\vartheta_i)$, deasemenea oprim procesul de atribuire pentru ϑ_i.

8) Perechile $(\mathbb{S}_p, \mathbb{S}_r)$, odată utilizate la atribuirea pe una din listele 1 a unui moment de substituire, vor fi trecute pe ultimul loc al tabloului. După ce toate perechile $(\mathbb{S}_p, \mathbb{S}_r)$, astfel utilizate pentru atribuirea lui ϑ_i au fost trecute — în ordinea utilizării lor — la sfîrşitul tabloului, se reiau operaţiile procedeului PRAT în aceeaşi ordine pentru a atribui momentul următor.

2.2.2. *Metodă pentru determinarea debutului unei compoziţii muzicale aparţinînd clasei descrise.*

Considerăm că la momentul $x = -z$ min avem o schimbare de stare a sistemului POLY corespunzătoare substituirilor care au loc pe fiecare din cele K liste 1. Adică pentru $x = -z$ min avem : card $\mathcal{T}(x) = K$.

Această schimbare de stare este pur ipotetică, deoarece nu are corespondent pe plan sonor, compoziţia muzicală începînd la momentul $x = 0$.

Observaţie : rolul acestei schimbări ipotetice de stare este pur operaţional şi serveşte ca auxiliar pentru simularea unei situaţiuni „centrale" la începutul propriu zis al compoziţiei, în sensul că acesta pare a fi continuarea unui proces început cu mult înainte.

În continuare atribuim, cu ajutorul unui şir echiprobabil de bază (aşa cum s-a arătat mai sus), cîte o zonă de durate fiecăreia din cele K liste 1*). Zonele astfel atribuite sînt considerate ca fiind corespunzătoare duratelor care urmează să fie substituite la momentul $x = -z$ min. Aceste durate, fiind pur ipotetice, nu vor fi evaluate. Ne interesează *numai zonele cărora le aparţin aceste durate* pentru ca la atribuirile care urmează, atribuiri care au coordonate $x = \vartheta$, $x \geqslant 0$, să putem folosi tabloul descris în cadrul expunerii procedeului PRAT (vezi 2.2.1).

După efectuarea acestor operaţii preliminare (1—fixarea cîte unei substituţii pe fiecare listă l, $l \in L$, şi 2 — atribuirea cîte unei zone de durate pentru fiecare listă l, zone corespunzătoare duratelor anterioare momentului $x = -z$ min,) trecem la atribuirea momentelor cu coordonate $x \geqslant 0$, pentru $x = \vartheta$, $\vartheta \in \Theta$, în ordinea lor cronologică. Atribuirea se face conform procedeului PRAT. Pentru prima atribuire a unui moment cu coordonata $x = \vartheta$, $x \geqslant 0$, vom folosi tabloul descris la 2.2.1 în starea sa iniţială. Apoi totul decurge conform procedeului amintit.

În ceea ce priveşte procedeul de încheiere al piesei, acesta va fi expus la capitolul în care se tratează atribuirea frecvenţelor, a perechilor de forma (d, h).

(va urma)

NOTĂ

În studiul „Compoziţii şi clase de compoziţii muzicale I", publicat în nr. 4 al acestei reviste, se va citi astfel :

1. pag. 11, rîndurile 11—12 :

Deoarece în studiul de faţă submulţimile $\mathfrak{D}_0$, $\mathfrak{D}_1$, $\mathfrak{D}_2$, ..., $\mathfrak{D}_{r-1}$ vor fi luate întotdeauna ca elemente din D, le vom nota cu literă mică ...

2. pag. 13, rîndul 12 :

$$M' \subseteq \Gamma' \times T'$$

3. pag. 13, rîndul 13 de jos :

$M \subseteq \Gamma \times T$ unde proiecţia lui M pe Γ este egală cu Γ.

4. pag. 13, rîndul 11 de jos :

... M, $(M = M')$ ...

5. pag. 14, rîndul 1 :

... $l_i \in L$.

6. pag. 14, rîndul 4 :

... diferenţa z, $z > 0$ între oricare ...

7. pag. 14, rîndul 25 :

... liste melodice ($l_j \in L$, $j \neq i$) care ...

8. pag. 14, rîndul 6: se va elimina „şi" dela începutul rîndului.

---

* efectuîndu-se cu ajutorul unui şir aleatoriu, atribuirea poate fi redundantă, adică aceeaşi zonă poate fi plasată pe două sau mai multe liste.

Concert comemorativ „Lenin" la Filarmonică

Centenarul nașterii lui Lenin a fost comemorat, între alte manifestări, printr-un concert dat de corul și orchestra simfonică a Filarmonicii „George Enescu".

Dirijorul corului, Vasile Pântea a prezentat un număr însemnat de cîntece pe care compozitorii noștri și compozitorii sovietici le-au închinat lui Lenin, Partidului, eroilor clasei muncitoare. *Lumina lui Lenin* de Tiberiu Olah, cîntec cu caracter înălțător, cu armonii consonante și de largă accesibilitate a fost redat cu claritate și cu o judicioasă pondere a sonorităților. A reprezentat o evocare emoționantă a marelui gînditor și militant.

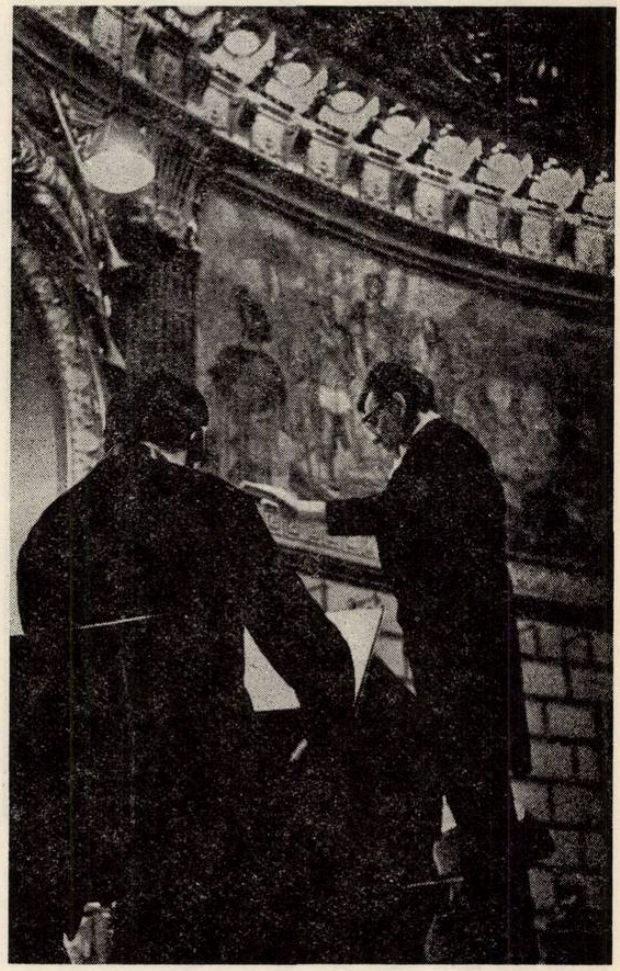
Avînd la început o notă maiestuoasă, apoi animîndu-se, căpătînd un caracter dinamic, mobilizator, a apărut *Cîntec lui Lenin*, de Emil Lerescu.

Inspirîndu-se din viața orașului erou, Leningrad, cu fermecătoarele sale nopți albe, pe care le-a cunoscut acolo, Doru Popovici a creat cîntecul coral cu caracter profund liric, *Cronică*. Este un lied aerat, cu o melodică plăcută și originală, iar scriitura modală, apoi polifonia-i de calitate au fost foarte bine redate.

Unul dintre cele mai frumoase coruri ascultate, emoționant prin simplitatea lui, prin nota sa intonațională eminamente rusă a fost *Nu mai trag rafale armele* de Dmitri Șostakovici. Cîntecul de o mare profunzime a sentimentului și polifonia atît de bine realizată de compozitor, în care se deslușea filiația marilor compozitori ruși în frunte cu Mussorgski, au reprezentat momente de reală trăire artistică oferite de corul Filarmonicii. Teodor Bratu a creat în cinstea centenarului lui Lenin lucrarea *Inscripții*. Este o piesă corală cu caracter alegoric. Ea evocă viziunea unei plăci comemorative închinate lui Lenin. Scrisă în forma unui lied, se distinge prin intonațiile revoluționare din partea mediană (în care apare și capul de temă din *Internaționala)* prin chipul ingenios în care sînt dispuse, polifonic, vocile și, uneori, prin acel caracter modulant *pasager* deosebit de interesant.

Sonorități bogate, în tonalitate majoră și reminiscențe din corurile populare ruse am aflat în cîntecul închinat *Eroilor luptei de la Perekop* de Sviridov, iar în *Partidul ne cheamă* de Muradeli am regăsit forța optimistă și mobilizatoare, cunoscută mai de mult, a acestui compozitor. Concertul coral încheiat într-o atmosferă sărbătorească, cu cîntecul *Lenin e cu noi* de Mauriciu Vescan, ne-a prilejuit calde aprecieri despre dăruirea cu care s-a cîntat, despre nivelul „în crescendo" al dirijorului Vasile Pântea: sugestii cu adresă precisă, realizarea unui cînt nuanțat în acord cu conținutul lucrărilor prezentate, sonorități pe partide și de ansamblu, frumos rotunjite.

Partea a doua a concertului comemorativ a fost împlinită de *Simfonia a II-a „cu clopote"* de Aram



Haciaturian, interpretată de orchestra simfonică sub bagheta lui Mircea Basarab. Compozitorul care și-a propus să exprime sentimente și idei, aspecte ale vieții din timpul războiului, a fost bine slujit de orchestră și dirijor. Mircea Basarab a evidențiat caracterul dramatic și eroic al lucrării, conchizînd într-un final solemn și epic.

Louis Frémaux și Mihai Constantinescu

Cu prilejul concertului pe care dirijorul Louis Frémaux, directorul general al Operei din Monte Carlo, l-a condus în stagiunea trecută la Filarmonică, s-a declarat — audiind unele lucrări simfonice ale compozitorilor noștri — „impresionat de muzica ascultată: interesat să o cunoască temeinic, să studieze partiturile, convins că repertoriul său va putea fi astfel îmbogățit"... Declarație frumoasă, pe care am apreciat-o. A apărut și în programul de sală al Concertului pe care l-a dirijat la Filarmonică. Traducerea în fapt va veni, poate, mai tîrziu. Deocamdată a pre-

zentat, recent, îndeosebi muzică franceză : *Suita a II-a* „Daphnis şi Chloé" de Ravel şi *Simfonia în re major* de César Franck. Cele două suite simfonice ale lui Ravel sînt permanent prezente în repertoriul de concert. (În paranteză vom spune că la începutul anului acesta, reputatul dirijor Sergiu Celibidache a prezentat, dirijînd L'orchestre de Paris la Théâtre des Champs-Elysée, ambele suite în acelaşi concert). Cea mai des cîntată este *Suita a II-a* cu care Louis Frémaux a deschis concertul Filarmonicii. Murmurul lichid al pîrîiaşelor ce se strecoară printre stînci, apoi acea luminoasă ivire a zorilor, realizată printr-un crescendo puternic au fost deosebit de sugestiv înfăţişate de dirijor. Unele pasaje sînt de un descriptivism direct cum ar fi cîntecul singuratic al lui Pan. A fost redat pe un ritm de habaneră la flaut, cu o intonaţie perfectă şi cu sentimentul melancolic adecvat. Intrarea bacantelor şi *dansul general*, cum l-a numit Ravel, condus de dirijor într-un ritm trepidant şi scînteietor, a prilejuit orchestrei, o dezlănţuire de-a dreptul dionisiacă.

Am urmărit apoi *Concertul pentru vioară şi orchestră* de Alban Berg. Scris în memoria tinerei sale prietene Manon Grapins, actriţă vieneză, moartă în floarea vîrstei, Concertul e pătruns de un intens sentiment liric. Tonul apare la început indiferent în raport cu drama, dar muzica evocă apoi farmecul nostalgic al tinerei fete. Berg a introdus un cîntec din Corintia după cum în final aflăm citat un coral de Bach. Altceva dorim însă să relevăm : capacitatea interpretului, violonistul Mihai Constantinescu, de a reda, fără a face uz de partitură, o asemenea muzică a cărei intervalică este puţin accesibilă, o muzică în care nu există repetări de ordin tematic sau structuri mai mult sau mai puţin simetrice. Mihai Constantinescu a cîntat ca un virtuoz şi cu multă sensibilitate, regretînd că deseori a fost acoperit de orchestră, întrucît dirijorul a purtat-o către intensităţi sonore prea mari. Concertul s-a încheiat cu *Simfonia în re minor* de César Franck. O singură simfonie, dar ce capodoperă ! Lucrarea, atît de grandios arhitecturată, de o melodicitate nobilă şi un cromatism — ne referim la armonie — influenţat în chip fericit de Wagner şi un polifonism bogat, dens, a fost redată în bune condiţii. Am apreciat caracterul monumental pe care l-a imprimat primei părţi, fluxul nesecat, melodic, ridicat pe primul plan în partea mediană, care s-ar fi cerut poate expusă puţin mai repede, şi elanul eroic imprimat finalului, unde însă timpanele excelentului instrumentist Albulescu au acoperit uneori excesiv totul (desigur la cererea dirijorului).

Concertul a pus într-o frumoasă lumină potenţele orchestrei ca şi ale solistului.

J.-V.P.

Anatol Vieru-Miriam Răducanu

Pentru multe din însuşirile sale, concertul din 20 aprilie, de la Sala mică a Palatului, a constituit un eveniment remarcabil. Anatol Vieru creează un concert — spectacol, înfăţişînd într-o montură muzicală una dintre coregrafele de popularitate, Miriam Răducanu.

Dacă spectacolele de la Teatrul Ţăndărică cu „9, 1/2" ale aceloraşi entuziaşti căutători de noi formule artistice, Miriam Răducanu şi Gheorghe Căciuleanu, vizau în special dansul şi împletirea lui cu teatrul şi literatura (colaborator actorul Virgil Ogăşeanu), reprezentaţia pe care o consemnăm acum beneficiază de concepţia unui muzician complex, Anatol Vieru, care integrează arta acestora într-o lume sonoră premeditat alcătuită. Trei dintre cele cinci piese care constituiau programul erau însoţite de dans. Celelalte două, „pure", erau şi ele binevenite pentru a înclina balanţa generală în favoarea muzicii. De altfel, acestea, de o frumuseţe extraordinară, au demonstrat că muzica, chiar singură, introdusă într-un program de artă sincretică, poate ilumina un întreg spectacol.

Lanterna melodiei de timbruri cu care Anatol Vieru instrumentează *Cantiones sine textu* ale lui Orlandus Lassus este inspirată. Modernitatea pe care o insuflă celebrului compozitor al secolului XVI nu este ostentativă, nici chiar atunci cînd sînt folosite combinaţii instrumentale cu clarinet, contrabas sau vibrafon, cînd răsfirarea vocilor este făcută pe criterii aparent extramuzicale. Mai puţin interesante sînt tocmai primele din seria de douăsprezece cîntece, acelea în care orchestraţia respectă prea mult similitudinea : două voci — două instrumente.

Întrebarea fără răspuns de Charles Ives, lucrare construită într-o unică respiraţie, într-o arcuire per-

fectă, sobră și densă, ne convinge de arta unui mare compozitor. Este de regretat faptul că muzica acestui important creator contemporan este aproape necunoscută în viața noastră de concert.

Cele trei lucrări ale lui Anatol Vieru, *Cvartet*, *Rezonanțe Bacovia* și *Orologii*, sînt trei modalități, destul de distinct diferite, de îngemănare a artei sonore cu cea a dansului. În *Cvartet*, știma mișcărilor se integrează organic, realizînd „o voce", un contrapunct, alături de clarinet, corn și percuție. Dacă acest rol ar fi jucat de un alt „instrument", plasat tot pe planul sonor, împletirile rezultate ar fuziona, s-ar contopi polifonic. Din indicațiile existente în partitură, un dansator extrage impulsuri ritmice, marcîndu-le prin mișcare. Poate, numai aceste relații de ordin ritmic, simultane ori complementare, nu sînt suficiente pentru ca osmoza dintre mișcare și sunet să apară reală. De aceea, *Cvartetul* este perceput mai degrabă ca „trio cu solo", un solo puțin vitregit de absența ambianței scenice : costumație, decor, lumini. Opozițiile în spațiul scenic dintre corn și dansatoare, clarinet și dansatoare, grupul compact, sînt elemente care realizează totuși simbioza.

În *Rezonanțe Bacovia*, dansul își are o expresie unitară, o plasticitate stranie, subliniată prin toate atributele scenei, la un mod laconic, simplu și cu efecte surprinzătoare. Amplul solo al flautului dă o dimensiune ireală formelor inedite pe care, cu inventivitate, Miriam Răducanu știe să le sugereze.

Orologii, lucrare mai amplă, întrunind formația instrumentală cea mai complexă, abordează o problematică de creație destul de actuală, dar puțin utilizată la noi, cu excepția *Memorialului* de Octav Nemescu. Este vorba de un complex sonor care include pasaje din lucrările prezentate în programul concertului, realizînd, pe de o parte, o sinteză scontată în chip de corolar al succesiunilor artistice de pînă aici, pe de alta, o formă aleatorică în care reminiscențele amalgamate se sudează într-o entitate nouă, unică, bazată pe alte coordonate de stil, limbaj și expresie.

În ce măsură putem percepe aceste decupaje din lucrările anterioare, în funcție de noile coordonate, ca o creație aparte, în ce măsură timpul, pe care Anatol Vieru îl periodizează după legi stricte, are o corespondență cu cel pe care fizic și psihic muzica îl impune pentru ascultător, sînt probleme pe care o singură audiție nu le-a elucidat. Paradoxal, colajele nu aduceau un element de surpriză, ci se contopeau într-o masă sonoră destul de amorfă, diversificată de un dans suplu și virtuos, dar mai puțin inventiv decît cel cu care ne-a obișnuit Gheorghe Căciuleanu.

Balonașul adus în mijlocul scenei, pentru ca la înțepătura acului să explodeze, poate fi interpretat ca un prea modest simbol al sensului lucrării.

Prezența pe afiș a acestor nume de prestigiu ale artei românești, Miriam Răducanu și Anatol Vieru, a asigurat calitatea și ineditul evenimentului, remarcat de un public foarte numeros, interesat și entuziast.

LIVIU GLODEANU

Închiderea stagiunii orchestrei Radioteleviziunii

Joi seara a avut loc ultimul concert simfonic din stagiunea curentă a Radioteleviziunii. Această închidere, la jumătatea lunii mai, ar părea oarecum precipitată, desigur. Ea este însă comandată de munca artistică a înregistrărilor, atît de importantă, şi care abia acum începe.

Am avut o stagiune, se poate spune, bine împlinită şi fără a face un bilanţ al realizărilor sîntem datori să arătăm — fie cît de pe scurt — unele dintre caracteristicile vieţii de concert. Vom sublinia în primul rînd locul important acordat, în programele concertelor, creaţiei româneşti originale ; de asemenea, prezentarea, în primă audiţie a nenumărate piese de concert din literatura preclasică, clasică şi contemporană. Schimburile cu soliştii şi dirijorii de peste hotare au fost deosebit de active. La pupitrul celor două orchestre — simfonică şi de studio — s-au perindat de asemenea, în afara dirijorilor permanenţi ai instituţiei, o seamă de şefi de orchestră care activează cu succes în principalele centre muzicale ale patriei. S-a acordat, pe de altă parte, o atenţie sporită unor tineri soliști înzestraţi, dîndu-le posibilitatea să se afirme în concertele publice ale Radioteleviziunii. Să mai citäm de asemenea că s-a răspuns din plin la unele evenimente comemorative cum au fost bicentenarul beethovenian sau centenarul naşterii lui Vladimir Ilici Lenin.

Recentul concert de închidere a stagiunii s-a aflat sub conducerea muzicală a dirijorului Teodor Costin de la Craiova şi a avut ca solist pe compozitorul şi pianistul Alexandru Hrisanide, care a interpretat în primă audiţie, *Concertul pentru pian şi orchestră de coarde* de Dan Constantinescu. Este lucrarea căreia i s-a acordat premiul „George Enescu" al Academiei Române. Notele distinctive sînt în primul rînd originalitatea : nu seamănă cu nici o lucrare anterior auzită, cel mult aflăm unele procedee de scriere „Messiaen" dar trecute printr-un filtru absolut personal. Ca arhitectură, ca structură : cea clasică, tripartită şi cu o certă notă lirică. Prima mişcare este un lied, mişcarea mediană o sonată iar ultima, de asemenea un lied. A spune că muzica are o anumită notă lirică nu înseamnă însă că autorul se răspîndeşte în efuzii sentimentale. Dimpotrivă. Am apreciat, sub acest raport, sobrietatea sentimentului, discreţia cu care acesta este înfăţişat şi care ţine de structura gîndirii şi sensibilităţii autorului, cu totul interiorizat.

Pianul şi orchestra de coarde merg aproape tot timpul laolaltă, cu sonorităţi bine diferenţiate şi de bogat colorit. Solistul are momente de participare foarte simplă în care punctează doar discursul muzical al orchestrei. Dar există şi pasaje dezvoltate ingenios în care am avut impresia că ascultăm o muzică tot atît de sugestivă ca şi aceea din *Scarbo* de Ravel. În linii mari lucrarea se defineşte şi prin suflul poetic discret care o animă. Pianistul Alexandru Hrisanide este un solist de remarcabile potenţe interpretative — el însuşi un distins compozitor. Să arătăm, cu acestea că s-a afirmat cu un deosebit succes, în anii din urmă, nu numai la noi dar şi peste hotare. Este unul dintre interpreţii noştri care au executat şi imprimat poate cel mai mult şi muzică românească ; de exemplu, la studio-ul experimental de la Baden-Baden ; să citäm *Monosonata pentru pian* de Adrian Raţiu, *Sonata brevis* de Liviu Dandara, *Momenti 2* şi *3* de Adalbert Winkler şi altele.

În Concertul pentru pian şi orchestră de coarde de Dan Constantinescu şi-a susţinut rolul său solistic nu numai cu intervenţii prompte, precise, dar şi cu o trăire activă a muzicii pe care o interpreta şi care s-a bucurat de un frumos succes. Solicitat, Alexandru Hrisanide a oferit, în supliment, o foarte interesantă piesă personală, pentru pian, în care am recunoscut aderenţele sale la creaţia populară românească.

Dirijorul Teodor Costin a condus cu siguranţă orchestra, ţinînd cumpăna justă între sonorităţile acesteia şi ale pianului, fiind prezent cu sugestiile sale, cu gestul său sobru şi eficient, la tot pasul.

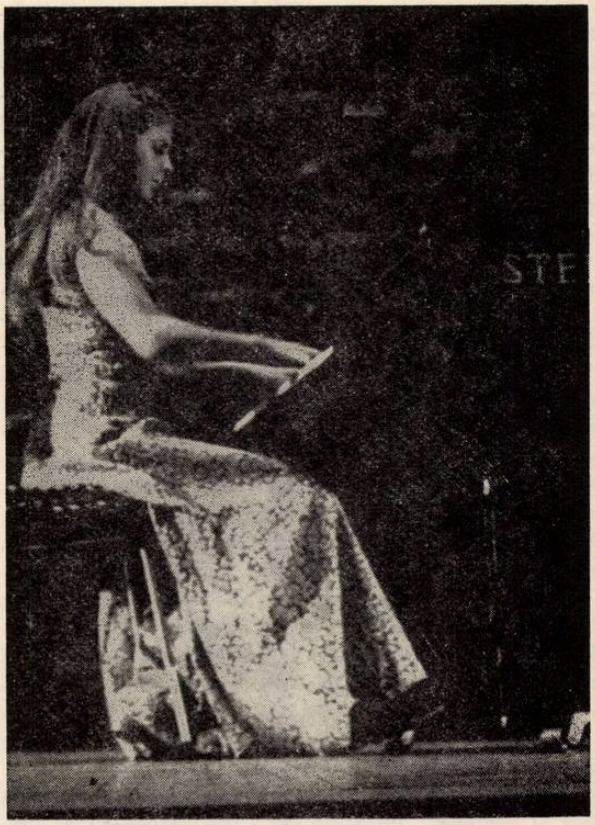
In *Uvertura* la *Freischütz* de Weber a reuşit să creeze atmosferă iar în *Simfonia a IV-a* de Brahms cu care a încheiat seara de concert, a dovedit că este pătruns de întreaga semnificaţie dramatică a monumentalei lucrări, cu arătarea însă că, în mare, a accelerat tempii obişnuiţi — poate şi din dorinţa

de a îndepărta orice impresie trenantă care s-ar fi putut strecura la un moment dat, de-a lungul audiției. Orchestra Radioteleviziunii a încheiat o stagiune în care s-a afirmat — acum putem să o spunem — ca un organism artistic deosebit de conștiincios, bine sudat, excelent organizat, în măsură să răspundă celei mai dificile sarcini, impuse de multitudinea și diversitatea lucrărilor aduse în lumina audiției. O orchestră de indiscutabilă valoare europeană.

Recitalul pianistei Inger Wikström

Deși foarte tînără, Inger Wikström a întreprins nenumărate turnee de concerte în Europa și cele două Americi, bucurîndu-se pretutindeni de succese frumoase. Fapt este că ea a apărut deosebit de înzestrată. Este vorba atît de vibrația sa interioară față de muzica bună cît și de pianistica-i deosebit de cizelată.

In *Sonata în Mi bemol major* de Haydn, pe care a dovedit că o stăpînește tehnicește în chip superlativ, ne-a dat posibilitatea de a aprecia jocul, cîntul său bine diferențiat, de la o mișcare la alta, judicios și bogat nuanțat. O interpretare făcută într-un bun stil Haydn. Cu totul diferit a redat apoi *Suita op. 14* de Bartok, în stilul percutant și martelat adecvat dar și cu momente de reverie, unde influența lui Debussy asupra compozitorului — este doar vorba de o operă de tinerețe — se face bine simțită. Pianista a ales și două piese de Villa Lobos — desigur reminiscențe de la recentul său turneu întreprins în Brazilia — piese scrise într-un stil folcloric, dar în care compozitorul nu-l uită nici pe Chopin (ne referim la prima, intitulată *Impressoes seresteiras*). Întreaga parte secundă a programului a fost consacrată muzicii lui Chopin : *12 Preludii* și *Balada I-a* i-au oferit pianistei posibilități largi de a-și valorifica însușirile interpretative. Am putut desluși capacitatea sa de a prezenta caracteristicile emoționale proprii acestor mici poeme de genială inspirație. Inger Wikström a redat cu pasiune primul Preludiu care pare să fi fost inspirat de Bach și cu o vivacitate deosebită pe cel de al treilea. Pentru preludiile al patrulea și al optulea, artista a găsit accente de poezie în măsură să creeze atmosfera urmărită de marele romantic. Preludiul al treisprezecelea, redat cu calm, cu pondere, a exprimat o stare sufletească liniștită, în ciuda finalului său mai agitat. Inger Wikström a stăpînit excelent îndrăzneața factură a Preludiului al 16-lea *(în si bemol minor)*, pe care l-a desfășurat într-o mișcare foarte vie. Preludiul al 18-lea a fost înfățișat cum se cerea, cu o anumită grandiloc vență, iar în interpretarea celui de al 20-lea, despre care s-a spus că pare o schiță pentru un marș funebru, ne-a arătat, ca și



în interpretarea celui de al 24-lea Preludiu, potențele de adîncire și apoi de reliefare convingătoare a dramatismului acestor două piese de valoare majoră. Puține din compozițiile lui Chopin ating însă poezia romantică și fiorul, pe alocuri tragic, al baladelor. Alegînd pe prima, *în sol minor*, numită de către unii comentatori „Odiseea sufletului lui Chopin" pentru a încheia recitalul, Inger Wikström ne-a prezentat această piesă în spiritul atît de nobil care o animă, dovedindu-ne că este nu numai o pianistă care a reușit să rezolve cu succes orice problemă de meșteșug, dar și că este o muziciană care merge la esențele subtile ale muzicii.

Recitalul, apreciat de public, a fost suplimentat cu o seamă de mici piese, printre care *Toccata* de Paul Constantinescu redată într-un autentic spirit românesc.

Concertul de sonate Cătălin Ilea-William Naboré

Violoncelistul Cătălin Ilea împreună cu pianistul și clavecinistul american William Naboré au dat un interesant concert de sonate, pe care l-am apreciat atît ca program cît și ca interpretare. Clasicii francezi Jean Baptiste Loeillet și François Couperin (Le

Grand) au împlinit prima parte a programului. Aceşti mari compozitori (îndeosebi Couperin) apar din păcate rar în repertoriul interpreţilor noştri. *Sonata în sol minor pentru violoncel şi clavecin* de Loeillet a fost redată în acel stil vetust, inefabil, caracteristic epocii în care a trăit compozitorul (1650—1728). Violoncelistul Ilea de la Filarmonica „George Enescu" se afirmă tot mai mult ca un muzician de talent. El se prezintă totodată bine pregătit. Tonul său este generos, bogat, just, vibrato-ul deosebit de expresiv. Tînărul William Naboré originar din statul Virginia (S.U.A.) a dovedit că posedă o tehnică foarte lucrată (fost elev al lui Carlo Zecchi la „Santa Cecilia") un simţ nativ al ritmului şi o remarcabilă muzicalitate. *Suita a II-a în mi minor pentru violoncel şi clavecin* de Couperin a reprezentat unul din punctele culminative ale concertului. Cei doi parteneri au redat, într-o bună înţelegere reciprocă, gravitatea preludiului iniţial, făcînd apoi o distincţie netă între mişcarea moderată, totuşi fluentă a *Allemandei* şi cea însufleţită, vie a *Courantei* ce a urmat. *Sarabanda* a fost desfăşurată în chip maiestuos, cu noblete iar *Passacaglia* cu detalierea inteligentă a seriei de variaţii atît de plăcute. Ambele lucrări, prezentate în prima audiţie, s-au bucurat de o caldă primire.

Mai puţin cunoscută decît alte piese de concert ale sale, *Sonata a II-a în re major op. 58 pentru violoncel şi pian* de Mendelssohn Bartholdy a dat posibilitatea interpreţilor să ofere în bună şi cea mai potrivită formă construcţia logică şi echilibrată a lucrării, frumuseţea inspiratelor melodii care abundă în ea.

Concertul s-a încheiat cu prima *Sonată pentru pian şi violoncel* de Brahms. Este adevărat : pentru pian şi violoncel. Totuşi... violoncelistul Ilea a avut de ţinut piept, aici, sonorităţilor puternice ale pianului, cu atît mai puternice, cu cît William Naboré (de altfel bun muzician, aşa cum am arătat) fusese obligat cu o oră mai devreme, în sonatele din prima parte a Concertului să imprime un accent de intensitate în plus sonorităţilor firave de la clavecin — ceea ce l-a influenţat, desigur, la Brahms. În ciuda uşorului dezechilibru care survenea la răstimpuri, interpretarea a fost realizată onorabil.

Am apreciat claritatea fugii din *allegro non troppo*, distincţia menuetului şi elanul cu care a fost redat allegro final. Sala bine populată ne-a dovedit că muzica clasică precum şi cea romantică au încă mulţi admiratori.

J.-V. PANDELESCU

Recital de muzică de cameră al claselor de compoziţie ale Conservatorului din Bucureşti

Prezenţa Conservatorului bucureştean în viaţa muzicală a Capitalei a căpătat în ultimii ani o consistenţă tot mai mare, atît pe plan cantitativ (un număr sporit de concerte şi recitaluri în sălile proprii sau în cele ale Palatului, Ateneului ori Radio-ului) cît mai ales sub raport calitativ. O serie de formaţii (este suficient să amintim în primul rînd corul de cameră „Madrigal") şi-au cîştigat o binemeritată faimă mondială, iar altele au repurtat deja succese de prestigiu în ţară sau peste hotare (orchestra „Camerata" dirijată de Dumitru Pop, formaţia simfonică „Academica" aflată sub bagheta lui Alexandru Şumski, sau recent constituitul ansamblu coral cu mişcare scenică „Freamătul" sub conducerea lui Gheorghe Oprea). Iată de ce prezenţa cu totul sporadică a producţiilor publice ale claselor de compoziţie şi insuficienta lor pregătire, atunci cînd erau totuşi realizate, reprezenta un minus inexplicabil în contextul acestei remarcabile efervescenţe interpretative. Recitalul de sîmbătă 9 mai a venit să umple un gol, o menţiune cu totul specială fiind îndreptăţită pentru modul în care au fost executate piesele, calificative frumoase putînd fi atribuite majorităţii interpreţilor. Aceştia au dovedit nu numai conştiinciozitate profesională, dar au demonstrat şi interes, uneori chiar pasiune pentru muzica colegilor lor de la compoziţie : de aici şi rezultatele deosebite în prezentarea lucrărilor.

De la bun început trebuie remarcat, ca o caracteristică generală, stadiul tehnic avansat la care s-au situat majoritatea pieselor prezentate. Tinerii studenţi-compozitori încep să-şi clarifice elementele de limbaj, tind treptat către conturarea personalităţii creatoare. Este şi normal ca într-o asemenea perioadă de tatonări să apară şi lucrări ce nu au ajuns încă la un stadiu artistic superior, totuşi acest lucru trebuie înţeles în funcţie de etapa de dezvoltare a fiecăruia. Să sperăm că această manifestare va fi urmată în anii următori şi de altele, putînd fi astfel în permanent contact cu evoluţia pe care o dorim ascendentă acestui mănunchi de promiţătoare talente.

Cele *Trei miniaturi pentru pian* de Horia Andreescu — clasa Ştefan Niculescu — (rafinat şi sensibil interpretate de Gabriela Popescu) au adus o lume cu o uşoară coloratură impresionistă. Consistente ca substanţă muzicală, bine echilibrate sub raportul construcţiei formale, cele trei piese au depăşit cadrul oarecum „mai de suprafaţă" al miniaturii tradiţionale, intrînd în domeniul unei lumi sonore sobre, bine definite. Instrumentul a fost tratat pe această linie, fără extravaganţe, fiind subordonat scopurilor muzicale propuse.

Alexandra Dinescu — clasa Tudor Ciortea — a fost prezentă prin *Liedul pentru flaut şi pian* (excelent executat de Denes Pall şi Alexandru Gherban). Lucrarea a dovedit calităţi coloristice indiscutabile, dar a păcătuit prin anumite inconsecvenţe stilistice. Neîndoielnic, tînăra compozitoare se află în plină căutare a mijloacelor tehnice, capabile să-i definească cît mai exact personalitatea creatoare.

Scherzo, interludiu şi rondo pentru clarinet şi pian de Vladimir Scolnic — clasa Anatol Vieru — (bine prezentate de Florian Popa şi compozitor) s-au vădit a fi inegale ca valoare. *Scherzo-ul*, cu o pulsaţie ritmică pregnantă, a demonstrat fantezie şi imaginaţie bogată din partea autorului. Din păcate nu acelaşi lucru se poate spune despre rondo (poate forma nu-i este prea apropiată temperamental tînărului compo-

zitor !) unde absența unei pregnanțe tematice a făcut ca acest final de ciclu să nu convingă.

În încheierea primei părți am putut audia, într-o prezentare de frumoasă ținută artistică, (cvartetul lui Octavian Rațiu), *Cvartetul pentru coarde* de Cristian Bîclea — clasa Aurel Stroe. Fără îndoială, ne aflăm în fața unei lucrări serioase, bine realizată, din care am putut remarca mai ales momentele lirice care par a conveni cel mai mult autorului (o mențiune specială pentru partea mediană ce degajă o atmosferă sonoră de înaltă calitate).

Debutul părții a doua l-au făcut *Variațiunile pe un colind* (admirabil interpretate de Nicolae Licaret — pian) ale lui Petru Stoianov — clasa Anatol Vieru. Din păcate caracterul piesei ne-a împiedicat să ne facem o opinie asupra autorului ei, lucrarea nedepășind limitele unui corect exercițiu de compoziție.

Constantin Simionescu — clasa Ștefan Niculescu — și-a dirijat singur *Volutele pentru cvintet de suflători*, o lucrare sobră (poate chiar prea sobră), vădind un înalt grad de profesionalism. Am putea reproșa acestei piese un obiectivism muzical exagerat care a și dus la o anumită impersonalitate stilistică. Ea are meritul de a fi lăsat să se întrevadă un viitor creator ale cărui caracteristici vor înclina fără îndoială către un riguros constructivism muzical.

Muzica pentru cvartet de coarde și bandă magnetică (Nicolae și Simion Ulubeanu, Radu Chișu și Eugen Marton) de Liana Moraru — clasa Tudor Ciortea — ne-a pus în fața unei realități muzicale de ultimă oră. Este lăudabilă intenția autoarei de a ține pas cu ultimile cuceriri ale artei sunetelor dat fiind faptul că, dincolo de „mode", o serie întreagă de elemente vor rămîne bunuri cucerite. Insuficienta stăpînire a mijloacelor strict tehnice face ca lucrarea să nu depășească în general stadiul unui experiment, aceasta nu înseamnă că nu putem prevedea reușite artistice remarcabile dotatei și efervescentei compozitoare. Ultima piesă a recitalului, *Septetul pentru instrumente de suflat, pian și percuție* (interpretat de formația condusă de excelentul oboist și muzician Radu Chișu) de Ulpiu Vlad — clasa Anatol Vieru — a fost lucrarea care a convins cel mai mult. Cu o bogată substanță muzicală, vădind o frumoasă fantezie timbrală, piesa a dezvăluit un talent incontestabil. Deși există poate o ușoară risipă de instrumente, acest fapt nu diminuează cu nimic calitățile de netăgăduit ale unei creații ce anunță, sperăm reușite depline.

Este aproape inutil să mai subliniem importanța pe care a avut-o această seară în viața tinerilor studenți-compozitori. A fost o confruntare cu publicul (prima pentru mulți dintre ei), un prim prilej de afirmare în contextul actual de puternică emulație a școlii românești de compoziție.

DAN BUCIU

Studenții și profesorii Conservatorului bucureștean la Ateneu

Tinerelor talente li se oferă, cu tot mai multă solicitudine, posibilitatea de a se afirma, încă de pe băncile școlii. Îi aflăm în concertele date de Conservator precum și în celelalte săli ale Capitalei. Filarmonica „George Enescu" le prilejuiește concerte în sala Studio și chiar în marea sală a Ateneului ori în Sala mică a Palatului. Acest fapt se cade relevat. Și trebuie să spunem că de cele mai multe ori interpreții, îndeobște studenți la Conservator, răspund așteptărilor.

Este relevabilă participarea activă la aceste manifestări a profesorilor Conservatorului „Ciprian Porumbescu".

A fost cazul recitalului dat de studenții Ștefan Korodi (clarinet) și Vladimir Mendelsohn (violă). Ștefan Korodi, din anul trei, a deschis recitalul său cu piesa pentru clarinet solo *Abisul păsărilor* de Olivier Messiaen. Solistul ne-a prezentat complexele ritmuri și melodii atît de îndrăznețe ale compozitorului, cu virtuozitate. Sunete în pianissimo intensificate apoi către fortissime capabile să genereze o mare tensiune emoțională, se rezolvau brusc într-o succesiune de arabescuri de o mare fantezie. În *Rapsodia pentru clarinet și pian de Debussy*, piesă de o înaltă ținută artistică și exigență a execuției scrisă de compozitor pentru un concurs, Ștefan Korodi a redat frumoasele melodii cu mult farmec, vocalizînd cu o bravură ce friza acrobația, acompaniat de pianistul Radu Negreanu cu arta muzicianului talentat și experimentat pe care îl cunoaștem.

În Trei piese pentru clarinet solo de Strawinski, Ștefan Korodi a diferențiat cu sensibilitate execuția, trecînd de la cîntecul lent, calm, cu rezonanțe de muzică populară rusă, la înfloriturile de virtuozitate și jocul înfocat din final. Tot astfel, în *Sonata pentru clarinet solo* de Tiberiu Olah, piesă inspirată, subtilă și exigentă, a biruit pasajele de învolburare sonoră. În lungul program a figurat și *Sonata a II-a în Mi bemol major* de Brahms, pentru clarinet și pian, lucrare de deplină maturitate artistică în care cei doi interpreți au adus un cînt de bogate nuanțe și o notă de reverie (în partea a doua), interpretată cu multă pasiune. Ștefan Korodi, care a dovedit că dispune de un mare suflu, de o mare rezistență, a aflat în pianistul Radu Negreanu sprijinul muzical luminat, competent de care avea nevoie.

O plăcută surpriză ne-a oferit tînărul violist Vladimir Mendelsohn, student în anul II (clasa profesorului Alexandru Rădulescu) care a apărut pentru prima oară pe podiumul sălii de concert. Bine pregătit, a cîntat în primă audiție *Sonata pentru violă și pian* de Ludovic Feldman. Cu un ton cald, plin, vibrant și de o indiscutabilă justețe, a redat noblețea ideilor muzicale din prima parte a *Sonatei (al-*

legro deciso), dominînd dificultăţile de execuţie. Cîntul celor doi parteneri (la pian Florina Cozîghian) a apărut echilibrat, rezultat al unei colaborări plină de grijă pentru lucrul bine finisat. În *Adagio*, partea a doua a *Sonatei*, cu momente de lirism pe alocuri mai sumbre, tipice de altfel pentru creaţia compozitorului, Vladimir Mendelsohn a apărut concentrat şi atent alături de pianista Florina Cozîghian, care a avut o contribuţie de seamă la buna desfăşurare a dialogului muzical.

În *Sonata pentru violă şi pian* de Schumann, am putut aprecia de asemenea fluenţa cu care tînărul Mendelsohn a expus discursul muzical, trăsătura sa de arcuş, fermă, şi vivacitatea cu care a redat pasajele rapide, după cum în *Passacaglia* pentru violă solo s-a distins prin bravura cu care a redat dificilele variaţii, dovedind o temeinică pregătire. De altfel trebuie menţionat, în această ordine de idei, că aproape toate piesele au fost cîntate pe de rost.

Să arătăm, cu acest prilej, remarcabila ţinută pianistică a Florinei Cozîghian, muzicalitatea şi cîntul său nuanţat.

Ambele recitaluri s-au înscris pozitiv în cadrul manifestărilor muzicale de la studioul Ateneului.

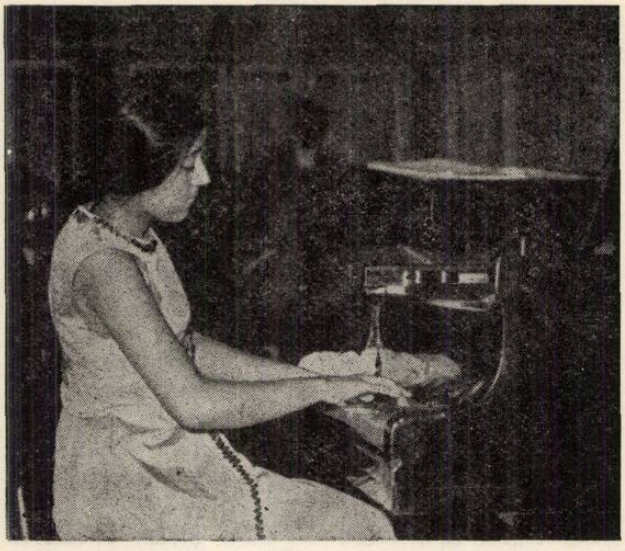
J.-V. P.

Tineri interpreţi: Ilinca Dumitrescu

Grija pentru tinerii interpreţi este explicabilă : pe talentul, pregătirea şi forţa lor de muncă se va sprijini viaţa muzicală de mîine ; iată de ce oblăduirea concertelor acestora, încurajarea celor mai dotaţi, recompensa morală care este atenţia şi aprecierea de care se bucură sînt demne de laudă. Intr-un atare climat ei îşi află repede împlinirea. Rezultatele sînt fericite şi ne mîndrim cu o pleiadă de violonişti şi pianişti de strălucite promisiuni. Ilinca Dumitrescu face parte din această cunună de muzicieni de la care aşteptarea se justifică, apariţiile sale de pînă acum (cîteva recitaluri, două concerte) dovedind un progres continuu, atît în suprafaţă (piese noi) cît şi în adîncime (lucrări din ce în ce mai complexe ca problematică tehnică şi expresivă).

În cadrul concertului susţinut de orchestra simfonică a Filarmonicii George Enescu sub conducerea lui Mircea Cristescu, tînăra muziciană a interpretat dificilul Concert de Schumann. Nivelul execuţiei a vădit o maturitate remarcabilă, explicabilă atît prin intuiţia sa muzicală cît şi prin pregătirea instrumentală şi general culturală. Cum s-ar realiza altfel o frazare nu numai logică, ci şi condusă cu maximum de expresivitate, un just echilibru între vocea principală şi cele secundare, un joc dinamic suplu? Tuşeul artistei a devenit mai catifelat, înlănţuirea sunetelor a căpătat fluenţă, acordurile rotunjime ; în general, impresia de acurateţe stilistică se impune, Ilinca Dumitrescu reuşind să stăpînească, în ansamblu şi în amănunte, un edificiu sonor amplu.

Ilincăi Dumitrescu îi stă în faţă perioada de acumulări (încă nu are vîrsta Conservatorului) ; pianistica se dovedeşte un teren fertil pe care personalitatea sa se va dezvolta. Construirea unei cariere se



chibzuieşte şi programarea sa ritmică apare necesară, un plan de repertoriu concertistic şi de recital ajutînd-o să-şi dezvăluie valenţele, să-şi dezvolte fiinţa artistică atît de promiţătoare.

PETRE CODREANU

Mariana Sîrbu şi Ioana Minei

Sala Mică a Palatului şi sala „G. Enescu" a Conservatorului bucureştean au găzduit recitalul violonistei Mariana Sîrbu acompaniată la pian de Victoria Ştefănescu şi recitalul pianistei Ioana Minei, ambele interprete aflate în primele momente ale afirmării lor în viaţa noastră muzicală. Faptul cel mai preţios pe care l-am putut constata în cadrul celor două evoluţii solistice a fost desigur, în primul rînd, etalarea şi susţinerea unor ferme puncte de vedere asupra textului muzical redat, dar în egală măsură, găsirea unor adecvate mijloace instrumentale de comunicare.

Încă studentă a Conservatorului bucureştean la clasa profesorului Ştefan Gheorghiu, violonista Mariana Sîrbu prezintă de pe acum frumoase resurse de ordin temperamental şi instrumental, o abordare serioasă, întotdeauna reflexivă a datelor partiturii, calităţi importante, absolut necesare unei viitoare împliniri pe care o întrezărim într-o apropiată perspectivă. Interpretarea *Sonatei a II-a în La major* de Brahms, prin profunzimea gîndirii, continuitatea ideii muzicale şi calitatea tonului a constituit alături de *Sonata pentru pian şi vioară* de Pascal Bentoiu, un moment remarcabil în evoluţia tinerei interprete. Merită aprecieri, în egală măsură, interesul selectiv orientat al acesteia pentru stilurile de bază ale repertoriului violonistic, deşi interpretarea *Sonatei a III-a pentru vioară şi pian* de Bach ar fi necesitat un sunet mai egal vibrat, de o rostire mai firească, iar *Sonata în Si bemol major de Mozart* nu a apă-

rut încă ca o expresie a echilibrului eminamente clasic, a grației interioare, atît de caracteristice compozitorului.

Nu exagerăm de loc afirmînd că recenta apariție în recital a pianistei Ioana Minei a constituit o veritabilă revelație a unei personalități muzicale remarcabil împlinite atît din punct de vedere intelectual cît și instrumental — pianistic. Orientarea spre marele repertoriu de concert — Chopin, Franck, Schumann, atestă desigur o solidă asimilare a unei culturi muzicale de specialitate, dar în egală măsură, o susținere, un tonus lăuntric al comunicării unor evenimente muzicale de o deosebită importanță și semnificație. Există, din acest punct de vedere, în cîntul Ioanei Minei o cursivitate a gîndirii — exceptînd momentele inițiale de reținere în execuția *Fanteziei* de Chopin — ce dictează suveran o cursivitate a frazei înnobilată de un ton robust dar consistent, fluență ce determină logica însăși a construcției muzicale, a unei arhitecturi sonore atît de pretențios de conceput și realizat cum este partea finală a ciclului *Preludiu, Coral și Fugă* de Cesar Franck. Alături de aceasta, interpretarea *Studiilor simfonice* de Schumann, lucrare de proporții monumentale — cuprinsă într-o viziune unitar structurală — a demonstrat din nou disponibilități interioare și pianistice de foarte mare valoare.

DUMITRU AVAKIAN

Corul de fete al Liceului de muzică din Cluj

O muncă asiduă, de peste 20 de ani, reluată aproape de la capăt în fiecare toamnă și-a găsit, în sfîrșit, spațiul și timpul pentru o prezență în capitală, pe scena Sălii mici a Palatului. Din păcate, neglijența organizatorică dublată de „oboseala" evenimentelor muzicale reale sau false, au adus un nepermis de redus public la această sărbătoare a tinereții, la explozia aceasta de măiestrie și vigoare ce se pretinde înscrisă cu majuscule : Corul de fete al Liceului de muzică din Cluj, dirijat de profesorul Mihai Guttman.

Cum poate fi mai convingător demonstrată valoarea unui ansamblu decît prin spiritul de emulație creatoare ce-l declanșează în rîndul compozitorilor ? Pentru corul condus cu răbdare și sacrificiu de Mihai Guttman într-un climat de cvasi anonimat au scris printre alții Sigismund Toduță, Doru Popovici, Liviu Comes, Ștefan Niculescu, Liviu Glodeanu, Tiberiu Olah, Anatol Vieru, Miriam Marbe, pagini de reală valoare. Evidentele dificultăți tehnice nu au constituit niciodată o piedică de neînvins, dovada ultimă fiind recenta prezență bucureșteană cu un program de ridicată dificultate atît de ordin stilistic — de la Brahms la Kodaly și de aici la Vasile Herman și Dumitru Capoianu — cît și intonațional, ritmic și de omogenizare cu prezențele instrumentale. Țara de Doru Popovici, o miniaturală dar remarcabilă — prin simplitate și sinceritate — piesă pentru voci egale a fost urmată de o piesă de Sigismund Toduță din ciclul *Tulnice în munți* care trădează pe maestrul științei și eficacității sonore.

Vasile Herman, prin *Stanțe bacoviene* — triptic madrigalesc pentru dublu cor de femei, flaut și percuție — obține o interesantă sinteză între severa scriitură weberniană și modalism, uzînd de unelte simple și eficiente. A fost, credem, momentul de maximă încercare (alături de cele 4 *Nocturne* de Brahms și *Vocalizele* de Kodaly) în care ansamblul și dirijorul au demonstrat o uimitoare omogenitate, o sincronizare perfectă din care muzica izvora cu un neobișnuit firesc acoperit de poezie.

Programul s-a încheiat cu cantata de cameră *Ca să faci portretul unei păsări* pentru cor de fete, pian, flaut și percuție, de Dumitru Capoianu, pagină pe care o considerăm antologică în contextul creației românești contemporane. Corul de fete al Liceului de muzică din Cluj dirijat de Mihai Guttman a adus stagiunii bucureștene un plus de farmec, de spontaneitate, de seriozitate și de muzică.

M. M.

DIN ȚARĂ

Premiera Operei „Don Carlos" la Cluj

Spectacolul cu opera *Don Carlos* de Verdi, recent prezentată în premieră de către Opera Română din Cluj, în versiune italiană (ediția a II-a) demonstrează faptul că pregătirea muzicală, regizorală, și scenografică din care poate să rezulte un spectacol de „ținută" a fost și va rămîne condiția esențială a menținerii prestigiului unui teatru liric cît și a popularității genului de operă. Într-adevăr spectacolul clujean cu opera *Don Carlos* de Verdi a relevat cu prisosință responsabilitatea, dar și măiestria creatorilor lui : Petre Sbîrcea-dirijor, Ilie Balea-regizor, Gh. Codrea-pictor scenograf ; soliști, Vasile Cătană-Rodrigo, Paramon Maftei-Don Carlos, Mircea Moisa-Filip al II-lea, regele Spaniei, Titus Pauliuc-Marele Inchizitor, Magdalena Cononovici-Elisabetta de Valois, Margareta Rădulescu-Principesa D'Eboli, Ion Trifa, Maria Mureșan, Daniel Lapoși, Sara Buțiu și Ana Maria Egri.

Saltul calitativ al acestei noi premiere de operă clujene, evident în toate compartimentele, se reflectă în primul rînd în pregătirea muzicală deosebită. Orchestra în special a confirmat o valoare ale cărei latențe au izbucnit, pur și simplu prin dramatismul, dar și prin precizia imprimată de către Petre Sbîrcea, un autentic talent dirijoral. Corul (dirijor Emil Maxim) a avut un colorit stilistic ce i-a detașat personalitatea de ansamblu.

Baritonul Vasile Cătană, în rolul marchizului de Posa, a întruchipat într-un mod autentic, spiritul personajului verdian. Vocal, scenic, mai ales în momentele de mare dramatism, Vasile Cătană a demonstrat calități de veritabil și valoros bariton verdian (dar angrenarea în roluri prea tari îi va estompa în timp culoarea frumos baritonală, Vasile Cătană fiind încă un bariton liric, chiar dacă temperamentul său este prin excelență dramatic). În același context dramatic s-a afirmat mezzosoprana Margareta Rădulescu în rolul D'Eboli, iar tenorul Paramon Maftei a confirmat valoarea sa printr-un timbru din ce în ce mai cizelat. Magdalena Cononovici a adus multă căldură în scenă, frazarea ei realizînd momente muzicale deosebite, chiar dacă uneori tensiunea dramatică a rolului a depășit-o. În rolul Filip al II-lea bas-baritonul Mircea Moisa s-a integrat în disciplina regizorală prin crearea unui personaj sobru ; dar insuficiența dramatică și cuantumul vocal redus nu-l indică pentru acest rol. Titus Pauliuc, un veritabil bas dramatic, a creat momente de o pătrunzătoare expresivitate, atît prin jocul său de scenă cît și prin culoarea și cuantumul vocal. Basul Ion Trifa și soprana Maria Mureșan au arătat nu numai voce ci și un profund conținut muzical-dramatic.

Prin realizarea scenelor care au reușit să imprime spectacolului dramatism înnobilat, într-o organizare în care a pulsat sobrietatea modernă, rațional determinată, regizorul Ilie Balea își relevă cu fiecare montare stilul său caracterizat prin crearea unor relații și interacțiuni scenice ce tind spre o omogenizare superior conturată.

În același cadru de sobrietate și varietate, dar cu un contrast sensibil mai puțin colorat, s-a integrat și decorul expresiv al lui Gh. Codrea.

Considerăm că prin spectacolul *Don Carlos*, Opera Română din Cluj a făcut un mare pas înainte pentru recucerirea gloriei de odinioară.

EMIL DRAGEA

Aspecte și perspective noi în viața muzicală a orașului Satu-Mare

În extremitatea nordică a țării, la Satu-Mare, în vechea așezare românească de pe malul Someșului, în ritmul efervescent al dezvoltării industriale și urbanistice, se desfășoară o intensă activitate muzicală.

Filarmonica de Stat din Satu-Mare aflată în cea de a 21-a stagiune de concerte (de la reînființarea sa, deoarece tradiția muzicii simfonice pe plaiurile sătmărene are o vechime de peste 100 de ani) își desfășoară o chibzuită și eficientă activitate concertistică. Din precizările noului director al instituției, tov. Ștefan Grigorovici am aflat că orchestra își susține concertele săptămînale în sala Teatrului de Nord în fața unui public deosebit de exigent, bine pregătit și mai ales foarte receptiv la interpretările de înaltă ținută artistică. În afara concertelor la sediu, orchestra are o *micro stagiune* la Baia Mare și efectuează deplasări — cu programe adecvate — în centrele muncitorești Carei și Negrești. Din activitatea acestui valoros colectiv muzical reiese grija pentru perfecționarea tehnicii, asigurarea culturalizării muzicale a tineretului și promovarea celor mai valoroase lucrări din creația contemporană.

Prețioase inițiative și-au găsit concretizare în *concertele educative* susținute în fața elevilor de la liceele din localitate. Cu această ocazie dirijorul permanent al orchestrei prof. Alexandru Munteanu a prezentat caracteristicile lucrărilor executate (Începuturile școlii simfonice românești).

În alte concerte educative au vorbit dirijori și compozitori invitați anume (Alexandru Șumski : *Muzica clasică vieneză ; Muzica renașterii italiene,* Vasile Herman ; *Impresionismul în muzică,* Cornel Țăranu ; *Tendințe și curente în muzica contemporană).* Muzica românească este reprezentată în programele filarmonicii sătmărene prin lucrări muzicale aparținînd celor mai variate stiluri și metode de creație de la înaintașii muzicii românești (Gh. Stephănescu, *Uvertura națională* — în primă audiție) pînă la compozitori contemporani : Mihail Andricu, *Suita a III-a* — primă audiție ; George Draga, *Uvertură de concert* — primă audiție — ; Ion Nona Ottescu, *Scherzo pentru orchestră* — primă audiție — ; Wilhelm Berger, *Meditații* — primă audiție — ; Constantin Silvestri, *Trei piese pentru orchestră de coarde* — primă audiție — ; și apoi la compozitori din „noul val" ca : Mihai Moldovan, *Texturi* — primă audiție, Cornel Țăranu, *Secvențe.*

În afara acestor lucrări executate „în primă audiție" numeroși compozitori români sînt prezenți în programele stagiunii actuale (Ion Dumitrescu, Paul Constantinescu, Theodor Grigoriu, Pascal Bentoiu, Valentin Gheorghiu, Dumitru Bughici, Sabin V. Drăgoi, Sigismund Toduță și bineînțeles George Enescu).

În colaborare cu artiștii amatori s-a reușit să se formeze — pe lîngă filarmonică — un cor de cameră alcătuit din 35 de profesori cu care s-au realizat primele lucrări vocal-simfonice prezentate publicului sătmărean (*Magnificat* de Vivaldi — în primă audiție pe țară — și *Cinci cîntece din Ardeal* de Dumitru Capoianu).

În anul Beethoven s-a reușit prezentarea simfoniilor (I-VIII) precum și a concertelor pentru pian-vioară ; se pregătește executarea *Dansurilor germane* și a celor *12 contradansuri.* În cadrul concertelor dedicate creației Titanului s-a remarcat concertul cvartetului Ștefan Ruha. Pe podiumul Teatrului de Nord unde provizoriu își desfășoară activitatea orchestra simfonică (în curînd orchestra va avea un sediu propriu într-o elegantă sală din incinta unei clădiri istorice) s-au perindat valoroși dirijori și soliști din țară și străinătate ; în viitoarea stagiune melomanii din Satu-Mare vor putea audia lucrări de amploare din repertoriul universal (Debussy, Respighi, Schönberg, Hindemith, Strawinsky, Honegger, Mahler, Malipiero, Orff, Messiaen, Bartok, Prokofiev) și vor primi vizita soliștilor : pianiștii Valentin Juk-U.R.S.S. Peter Long — Austria, Szabo Csilla — R. P. Ungaria, precum și a unor reputați soliști români (Aurelian Octav Popa, Ion Voicu, Silvia Marcovici, Emilia Petrescu, Ștefan și Valentin Gheorghiu, Martha Kessler etc.).

În ceea ce privește muzica românească se intenționează pregătirea unui festival al muzicii româ-

neşti contemporane cu invitarea compozitorilor interpretaţi în programul concertelor din cadrul acestui festival.

De altfel lista *primelor audiţii* de muzică românească din repertoriul viitoarei stagiuni este destul de promiţătoare şi interesantă. Din spicuirea cîtorva titluri observăm grija pentru varietate, parcimoniozitate în alegerea lucrărilor aparţinînd mijloacelor tradiţionale sau cele plantate într-un limbaj muzical modern, deosebita preocupare pentru echilibru în formarea gustului pentru muzica contemporană a publicului sătmărean.

Vor fi audiate în stagiunea viitoare lucrările *Variaţiuni pentru orchestră* de Wilhelm Berger, *Ulysse* de Liviu Glodeanu, *Concertino* de Carmen Petra, *Patru transcripţii pentru orchestră de coarde după tabulatura lui Bakfark* de Sigismund Toduţă, *Simfonietta* de Cornel Ţăranu, *Cronica* de Corneliu Cezar, *Dansuri din Corund* de Zoltan Aladar, *Corale* de Smaranda Oţeanu, *Ergodica* de L. Meţianu, *Concert pentru orchestră* de Eug. Wendel, *Variaţiunile cinematografice* de Dumitru Capoianu.

Din planul manifestărilor obişnuite şi extraordinare putem remarca seriozitatea acestui valoros mănunchi de interpreţi care aici, la margine de ţară — în cetatea lui Menumorut, ce va sărbători în curînd un mileniu de la înfiinţare — slujesc cu devotament arta muzicală contribuind cu eficienţă la răspîndirea muzicii româneşti, la formarea spirituală a omului nou. În această nobilă misiune de propagatori ai culturii muzicale le dorim noi succese.

GEORGE DERIEŢEANU

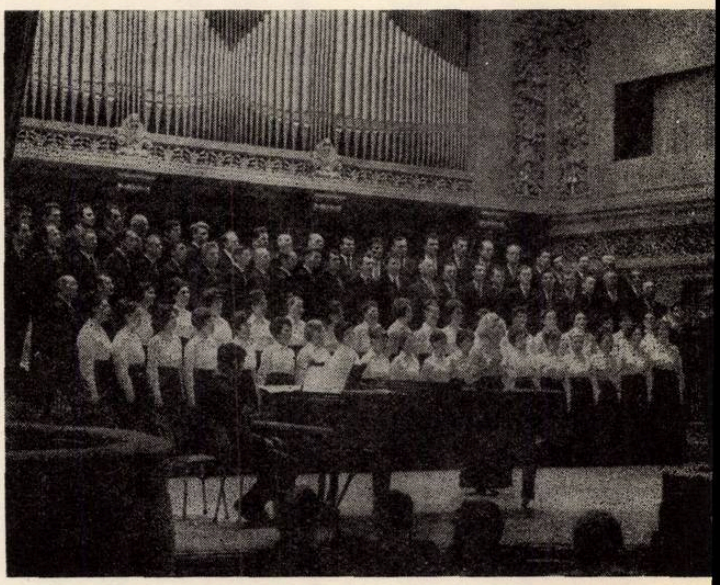
DIN ACTIVITATEA MUZICALĂ DE AMATORI

Bucuria de a fi interpret

Munca de îndrumare muzicală a maselor a depăşit caracterul de „divertisment", căpătînd un sens mai larg, cetăţenesc. În formarea complexă, multilaterală — îndeosebi a tineretului — educarea prin muzică are o funcţie structurală, deoarece ea contribuie activ — desigur într-un fel specific — la cultivarea unor sentimente şi aspiraţii nobile. În desfăşurarea vieţii spirituale — alături de însuşirea generală a culturii, de asimilarea bazei tehnice a cunoştinţelor profesionale — muzica poate şi a început să ocupe un rol important. Educaţia prin muzică aduce fără îndoială o preţioasă contribuţie la cunoaşterea şi aprofundarea valorilor muzicii româneşti şi universale.

Artiştii amatori manifestă un interes deosebit pentru descifrarea partiturilor muzicii clasice. Asistăm la înjghebarea tot mai frecventă a unor reuşite formaţii semisimfonice sau camerale, grupuri vocale, solişti instrumentişti sau vocali, interpreţi de operă sau operetă. Se face tot mai simţită tendinţa firească a acestora de a se apropia metodic de adevărata muzică, de a-i pătrunde tainele, a simţi marea bucurie de a fi interpret, a descifra o partitură la prima vedere, de a materializa ceea ce au acumulat în migăloase ore de studiu şi repetiţii, într-un cuvînt, de a da ei înşişi viaţă muzicii.

Aceste reflecţii mi-au fost sugerate vizionînd recent trei spectacole prezentate de tot atîtea echipe de artişti amatori din Capitală : concertul susţinut pe podiumul Ateneului Român de Corurile reunite ale Uzinelor „23 August" şi „Republica" alături de grupul vocal-folcloric „Athenée Palace" ; programul de muzică clasică al Orchestrei semisimfonice şi soliştilor Casei de cultură a Sectorului IV, desfăşurat în cadrul activităţii „Studioului artistului amator" al Casei Creaţiei Populare a Municipiului Bucureşti ; audiţia clasei de violoncel a Şcolii Populare de Artă.



Corurile reunite ale uzinelor „Republica" şi „23 August"

Reunirea într-o singură formaţie a celor două cunoscute coruri, laureate ale mai multor concursuri artistice de amatori, presupunea o atentă selectare a vocilor, omogenizarea ansamblului, tendinţa către o interpretare cît mai cizelată. Acestea au şi fost cîteva din atributele esenţiale pe care le-am desprins în desfăşurarea concertului prezentat la Ateneu sub conducerea competentă a dirijorului Vasile Dogaru.

Programul, cu două excepţii (cor din opera *Trubadurul* şi *Trei lucruri minunate* de Daniel Friderici), a fost alcătuit dintr-un mănunchi de cunoscute piese româneşti. Astfel, un public numeros şi entuziast a aplaudat cu căldură cîntece cu caracter patriotic de Achim Stoia, Radu Paladi, Mircea Neagu, I. Gr. Danielescu, ca şi pe cele prelucrate cu mult simţ artistic de S. Toduţă, G. Danga, N. Oancea, N. Lungu, D. D. Botez, C. Arvinte. Cei doi solişti, soprana Florentina

Orchestra semisimfonică a Casei de cultură a sectorului IV

Chirițescu și tenorul Constantin Bulancea, dispun de voci generoase, bine timbrate și atent șlefuite. Acompaniamentul pianistic a fost susținut fără ostentație de Doru Dogaru.

În cadrul aceluiași program am urmărit și grupul vocal-folcloric feminin „Athené Palace", care a interpretat destul de îngrijit, o serie de prelucrări scrise special pentru acest gen de formații, piese de Fl. Comișel, V. Timiș, D. D. Stancu, L. Paceag și G. Marcu. Am apreciat în egală măsură calitatea vocală a grupului acompaniator ca și vocea caldă cu inflexiuni adecvate a solistei Emilia Grigoraș.

Ideea includerii unor formații de amatori, bine pregătite, în cadrul programului Filarmonicii „George Enescu" e salutară și stimulatoare, putînd fi promovată cu mai mult curaj, extinsă, invitînd și alte formații din capitală sau din provincie să evolueze pe prima scenă a țării.

Programul prezentat în cadrul „Studioului artistului amator" al Casei Creației Populare a Municipiului București de către Orchestra semisimfonică și soliștii Casei de cultură a Sectorului IV s-a dovedit a fi interesant și instructiv. Bine condusă și îndrumată de tînărul dirijor Radu Cozărescu, orchestra a abordat cîteva din cunoscutele pagini ale *Titanului* de la a cărui naștere întreaga omenire sărbătorește anul acesta 200 de ani: *Romanța în Fa* (solist Mircea Cazacu) și partea I din *Simfonia I.* Am ascultat un „medalion Beehoven" în care a evoluat grupul vocal „Menuet" pregătit de prof. Petre Iliescu și care ne-a oferit, într-o interpretare îngrijită, lucrările *O lume ce frumoasă ești, Imnul nopții* (aranj. V. Iliescu), *Trandafirul* (solistă Paula Mihail) *și Menuet* din *Sonatina în Sol major* (aranj. V. Timiș).

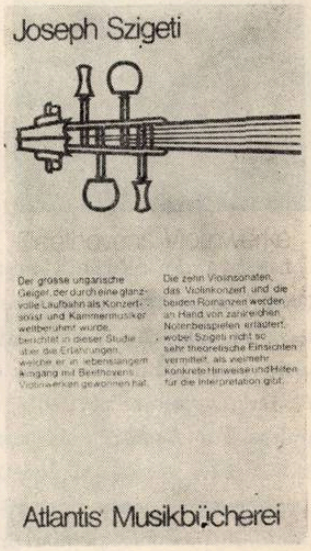
Am urmărit apoi un program cu arii din operele *Traviata, Lucia di Lammermoor, Rigoletto,* și *Flautul Fermecat* în care soliștii Catrinel Papadopol, Virginia Meținanu, Magdalena Muche și Zaharia Leonida ne-au dovedit, prin felul cum au interpretat dificilele partituri ale ariilor *Violettei, Luciei, Reginei Nopții* și *Rigoletto,* că și-au însușit temeinic o serie de elemente ce le permit să abordeze meritoriu partituri destinate cîntăreților profesioniști. Aceasta spre lauda celor cu care s-au pregătit, profesorii Maria Teodorescu și Octavia Negoițescu. A urmat un moment coregrafic în aranjamentul profesoarei Nina Simian pe muzică de I. Hartulary Darclé și F. Souppé, interpretat de un grup de tinere și grațioase balerine, din rîndul cărora s-a detașat solista Doina Istrătescu. Aportul în cadrul întregului program, a pianistelor acompaniatoare Letiția Flavian, Lucreția Popovici și Eleni Delaporta a fost substanțial.

Audiția clasei de violoncel (prof. Emil Filip) a Școlii Populare de Artă a căpătat o notă de inedit, printr-o interesantă evoluție a elevilor care se străduiesc să dobîndească cît mai temeinice cunoștințe în mînuirea acestui dificil instrument. Abordînd un repertoriu variat, cu lucrări de Purcell, Massenet, Gluck, Mendelssohn-Bartholdy, Dvorak, C. Dimitrescu ș.a., prof. Emil Filip urmărește în primul rînd să-i deprindă pe elevii săi — bineînțeles după migăloase exerciții individuale — cu însușiri care să le permită integrarea în cadrul unor formații camerale sau semisimfonice de amatori. (Nu întîmplător pe cîțiva dintre aceștia, i-am recunoscut în cadrul formației semisimfonice a Sectorului IV în spectacolul prezentat la Casa de Creație a Capitalei).

Aceste trei momente diferite, reflectă stadiul actual și mai ales tendințele către care se îndreaptă mișcarea muzicală de amatori din țara noastră.

CONSTANTIN RĂSVAN

vitrina publicațiilor străine

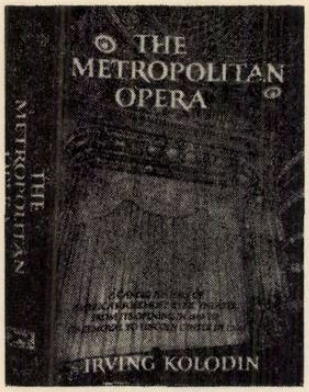


Szigeti, Joseph. *Beethovens violinwerke. Hinweise für interpreten und hörer.* Zürich, Atlantis Verlag, 1965, 111 p.

Este cea de a zecea lucrare consacrată lui Beethoven, pe care editura Atlantis a tipărit-o în mai puțin de un deceniu. Cercetarea vieții și activității creatoare a marelui clasic se dovedește pe cît de consecventă, pe atît de profundă, lucrarea cunoscutului virtuoz maghiar înscriindu-se ca un exemplu de fructuoasă experiență personală. Joseph Szigeti își expune puncte de vedere originale, uneori în contradicție cu alți interpreți (Carl Flesch), pe care le poți accepta sau respinge. Dar indiscutabil, prețioase sînt indicațiile tehnice, rod al îndelungii sale practici violonistice. Nu lipsesc din dezbaterea autorului, aspectele de stil și concepție a lui Beethoven formate în contact cu epoca sa, cu Kreutzer și Rode, precum și referințe estetice asupra epocii romantice, moderne și contemporane (Frank, Bartók). Prima parte a cărții a dedicat-o *Sonatelor* pentru pian și vioară, iar a doua *Concertului și Romanțelor* pentru vioară și orchestră. Un loc preponderent în economia generală a volumului îl acordă pianului acompaniator, subliniind rolul esențial al acestui instrument în multe creații beethoveniene pentru vioară. Analizele muzicale ale lui Szigeti, se impun prin precizie, detaliu, inedit tehnic (de pildă, redă pasagii în digitații comparative aparținînd lui Joachim, Kreisler, Szigeti). Aspectul mai puțin cercetat al culorii instrumentale constitue o altă preocupare a autorului ce propune astfel pentru sărbătorirea bicentenarului nașterii lui Beethoven, un volum indispensabil pentru orice violonist. Păcat, că generalizările și sintezele așteptate de cititor sînt inundate uneori de amănunte prea seci, tehniciste. *Creația violonistică a lui Beethoven* de Joseph Szigeti (traducere din limba engleză) rămîne un auxiliar prețios pentru interpretul contemporan dornic să cunoască universul de gîndire al unui virtuoz din prima jumătate a sec. XX.

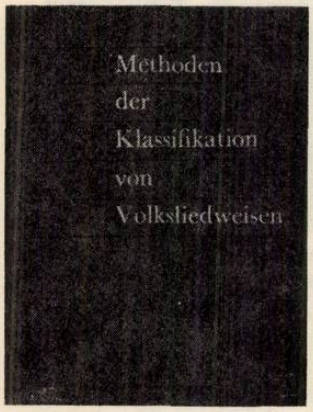
Meyerowitz, Jan. *Arnold Schőnberg.* Kőpfe des XX Jahrhunderts. Berlin, Colloquium Verlag Otto W. Hess, 1967, 93 p.

Colecția monografică dedicată marilor creatori și oameni de știință ai veacului nostru, inițiată de Editura *Colloquium* în urmă cu aproape un deceniu, a devenit astăzi notorie prin seriozitatea și adîncimea analizelor, prin punctele de vedere personale ale autorilor, prin excelentele condiții grafice. După schițele monografice *Béla Bartók* de Jűrgen Ude și *Igor Strawinski* de Nicolas Nabokov, cartea lui Jan Meyerowitz se înscrie ca o remarcabilă sinteză asupra muzicianului care a fundamentat sistemul muzicii seriale. Capitolul de debut *(Schőnberg și noi)* și cel de încheiere *(Noi și Schőnberg)* asigură unitatea privirii estetice asupra creației compozitorului vienez, devenit astăzi „clasic". Biografia se împletește cu analiza creației într-un stil curgător, claritatea și preciziunea ideilor fiind trăsătura de bază a lucrării lui Jan Meyerowitz. Interesant, ne apare capitolul special consacrat „scriitorului" Schőnberg, autorul cunoscutelor *Structural Harmony, Stil und Idee, Harmonielehre.* Un succint aparat critic *(Bibliografie, Cronologie)* încheie monografia. Fără nici un citat muzical, Jan Meyerowitz reușește performanța de a ne explica cu probitate științifică teoria dodecafonică a lui Schőnberg, oferind cititorilor o carte de subtilă privire în „laboratorul" intim și complex al unui spirit artistic efervescent al secolului XX.



Kolodin, Irving. *The Metropolitan Opera. A Candid History of America's Foremost Lyric Theater From its Opening in 1883 to its Removal to Lincoln Center in 1966*, New York, Alfred A. Knopf, 1968, 762 p. + 50 p. indice şi note.

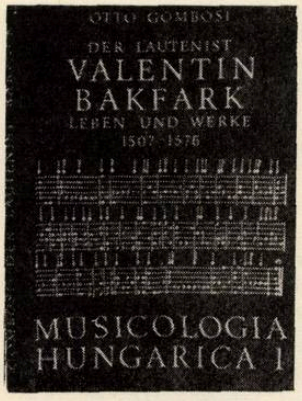
Lucrare de referinţă mondială în istoria teatrului liric, *The Metropolitan Opera* a apărut pentru prima oară în 1936. Au urmat alte două ediţii (1940, 1953), ultima sub titlul *The Story of the Metropolitan Opera*. Actuala versiune revizuită, lărgită, completată cu un index de lucrări şi nume proprii redactat de Martha W. Arnott şi însoţită de o bogată ilustraţie documentară, poate fi considerată o monografie completă, edificatoare pentru prestigiul de care se bucură instituţia americană pe tărîm mondial. Primul capitol ne introduce în istoria „financiară" a teatrului, purtîndu-ne în lumea cifrelor, a dolarilor, a fundaţiilor ce au susţinut material începuturile MET-ului, contribuţia diferiţilor mecena, cheltuielilor de montare, sumele plătite pe contractele interpreţilor celebri etc. În ciuda incursiunilor contabile, aparent nesemnificative şi obositoare pe alocuri pentru cititor, jocul cifrelor reflectă de fapt o realitate specifică, care a devenit în decursul timpului o concepţie de viaţă artistică. Fără acest capitol nu se pot înţelege aspectele contradictorii ale repertoriului, abundenţa de nume ilustre europene prezente pe afişele de peste ocean etc. Irving Kolodin ne poartă apoi prin somptuoasa clădire a teatrului, conturîndu-ne arhitectura, stilul, scena, anexele, fără a uita vestitele spectacole de gală, premiere excepţionale, artiştii care le-au dat viaţă. Cel mai documentat şi substanţial capitol al volumului (peste 650 p.), de fapt miezul monografiei, este dedicat analizei cronologice a stagiunilor din seara deschiderii teatrului (22 octombrie 1883) cu *Faust* de Gounod pînă la spectacolul de gală (16 aprilie 1966) care a marcat trecerea către noua „eră" din Lincoln Center. Autorul face risipă de informaţie, documente, dar mai puţin de analiză a interpretării, de caracterizare a epocilor. Reţinem spectacolele care au dobîndit o mare popularitate : *Aida* (511), *Bărbierul din Sevilla* (200), *Boema* (444), *Carmen* (380), *Cavalleria rusticana* (290), *Faust* (362), *Lohengrin* (341), *Lucia* (234), *Madame Butterfly* (325), *Paiaţe* (319), *Tannhäuser* (263), *Tosca* (326), *Traviata* (339), *Tristan şi Isolda* (299), *Walkiria* (292). Numărul mare de reprezentaţii wagneriene se datoreşte lui Leopold Damrosch care l-a introdus de timpuriu pe maestrul de la Bayreuth în repertoriul stagiunilor 1884—1891. *The Metropolitan Opera* de Irving Kolodin, constituie un instrument de lucru indispensabil pentru muzicologi (preţioase date aflăm despre Stela Roman, D. Onofrei, I. Perlea, N. Herlea, Elena Cernei). Sobrietatea stilului, seriozitatea documentării, valoarea şi ineditul materialului ilustrativ (costume, decoruri, interpreţi) asigură monografiei elementele unei lucrări de multilaterale referinţe.



Methoden der Klassifikation von Volksliedweise. Slowakische Akademie der Wissenschaften. Institut für Musikwissenschaft. Bratislava, Verlag des Slowakischen Akademie der Wissenschaften, 1969, 155 p.

Însumînd 12 studii ale unor remarcabili muzicologi şi folclorişti europeni, volumul îngrijit şi prefaţat de Oskár Elschek (în colaborare cu Doris Stockmann) reflectă lucrările grupului de studii la *International Folk Music Council*, întrunit între 31 august— 4 septembrie 1965 la Institutul de muzicologie din Bratislava. Consecvenţi unei acţiuni începute în 1960, cercetătorii slovaci au dezbătut periodic problemele de clasificare a creaţiei populare : Praga şi Brno (1960), Bratislava şi Brno (1963), Bratislava (1964), Brno (1965). Recentul volum cuprinde patru categorii de probleme : *Generalităţi de clasificare, sisteme de clasificare ritmico-metrică, sisteme de clasificare melodică, clasificarea melodică după incipit* (începutul liniei melodice). Deşi limitată dezbaterea doar la

cercetările din R. F. a Germaniei (Wolfgang Suppan), Ungaria (Pál Jardányi), Polonia (Ludwig Bielawski, Jan Steszewski) și Cehoslovacia (Jaroslav Markl, Ladislaw Galko, Frantisek Poloczek, Alica Elscheková, Radana Kvetová), totuși rezultatele analizelor experiențelor pot constitui un punct de plecare și mai ales de discuții pentru toți folcloriștii. În mod deosebit se remarcă studiul de sinteză *Zur Methode der vergleichenden Melodieforschung* de Walter Wiora, care abordează problema cheie, încă spinoasă, a cercetării comparate în folclor. Autorul cunoaște amănunțit ultimele rezultate la care ajunge C. Brăiloiu în lucrările sale, pe care le îmbogățește (nu lipsesc nici exemple din folclorul românesc). Privirea lui W. Wiora se îndreaptă peste veacuri, urmărind felul în care același cîntec popular s-a amplificat, s-a modificat, a „spart" forma inițială. Alte studii (J. Markl, W. Suppan) ne oferă prețioase date istorice asupra unor vechi arhive de folclor (*Deutsche Volksliedarchiv* din Freiburg, ale cărei începuturi datează din 1914—1917). Prin bogăția materialului bibliografic ce însoțește fiecare studiu și prin adîncimea cercetărilor, volumul îngrijit de Institutul de muzicologie din Bratislava se înscrie ca o deplină reușită științifică.



Gombosi, Ottó. *Der lautenist Valentin Bakfark. Leben und Werke (1507—1576)*. Herausgegeben von Zoltán Falvy. Budapest. Akadémia Kiado, 1967, 135 p.

Lucrare devenită clasică, monografia muzicologului maghiar Ottó Gombosi (1902—1955) a inaugurat noua serie a colecției *Musicologia Hungarica*, editată sub egida Academiei de științe maghiare — Arhivele Bartók din Budapesta. Prima ediție datează din 1935. Volumul cuprinde trei părți : viața, sursele operei și analiza activității de compozitor și interpret (lautist), apoi o anexă documentară de scrisori și acte de arhivă, în sfîrșit transcripția celor *12 Fantasii* din notația tabulaturală pe sistemul modern (portativ dublu). Valentin Greff Bakfark (n. 1507—m. 1576), originar din Brașov, interesează într-o largă măsură cultura muzicală românească din perioada renașterii, marele virtuoz desfășurîndu-și activitatea atît în centrele transilvănene, cît mai ales în Polonia, Ungaria, Franța, Italia etc. Muzicologul O. Gombosi a pornit în migăloasa și vasta cercetare de la surse originale (pe care de altfel le publică în original, germană, latină), dezvăluind o personalitate de prestigiu european pe nedrept uitată în istoria muzicii. Aflăm — între altele — date prețioase despre viața muzicală a curții din Alba Iulia. Analiza lucrărilor lui V. G. Bakfark deschide — după părerea noastră — un inedit cîmp de cercetare și pentru muzicologii noștri (isvoarele inspirației, ornamentica melodică, intonațiile anumitor teme din *Fantasii* etc.), autorul propunîndu-ne interesante soluții componistice. Monografia lui Ottó Gombosi constituie un model de probitate documentară în valorificarea figurii lui Bakfark, reprezentant de seamă al culturii artistice din Transilvania veacului XVI.

EUGEN VICOS

prezențe românești

• ORCHESTRA SIMFONICĂ și CORUL RADIOTELEVIZIUNII ROMÂNE, dirijate de Iosif Conta și Aurel Grigoraș (maestru de cor) au participat pentru a patra oară la Festivalul „Zilele muzicale din martie" desfășurat în R. P. Bulgaria și găzduit de orașul Russe timp de 16 zile, anul acesta. În cadrul concertelor susținute, care încheiau șirul manifestărilor celei de a zecea ediții a Festivalului ,s-au prezentat două dintre cele mai de seamă lucrări beethoveniene — *Missa Solemnis și Simfonia a IX-a*; programele au fost completate cu *Rapsodia a II-a* de George Enescu și *Simfonia a III-a* de Liubomir Pipkov. Soliștii cvartetului vocal au fost Emilia Petrescu, Martha Kessler, Valentin Teodorian și Gheorghe Crăsnaru. Mesagerii artei românești s-au bucurat de o cordială primire, în contextul unui festival care reunea cîteva ansambluri simfonice cunoscute — Orchestra simfonică din Novosibirsk, Filarmonica din Katowice, Orchestra Radiodifuziunii din Berlin. Spicuim din cronicile apărute cu acest prilej, aprecieri în privința interpreților români: „...*Missa Solemnis* a lui Beethoven este cunoscută publicului nostru din prima ei interpretare, datorată aceleiași formații, la Festivalul din 1966. Iosif Conta domină absolut nu numai partitura, reușind să atingă acea interpretare ce subliniază concepția arhitectonică a operei în ansamblu. Păstrîndu-se în limitele severe ale unei concepții „clasice", el nu a pierdut din vedere momentele culminante, fie cele rezultînd din acumulări polifonice, fie cele dinamice, pe care Beethoven le propune atît de darnic în această creație... Admirabilele calități ale celor patru soliști au creat senzația unui ansamblu omogen din toate punctele de vedere. Cel mai emoționant moment a fost *Benedictus* unde, împreună cu solo-ul de vioară au realizat momente de adevărată noblețe și limpezime camerală a sonorităților... Corul Radioteleviziunii române este o formație cu înalte calități profesionale. Are o dicțiune perfectă, o sonoritate clară, răspunzînd concepției dirijorului cu o contribuție ce dă interpretării masivitate în forte și gingășie în pianissime... Bineînțeles această impunătoare interpretare nu ar fi fost posibilă, dacă nu am fi avut în fața noastră o orchestră simfonică de prim rang, cum este Orchestra simfonică a Radioteleviziunii române, formație cu multe calități, care impresionează înainte de toate prin tonul cald al partidelor de coarde." — *Dunavska Pravda*, din 14 aprilie.

„...Interpretarea *Simfoniei a IX-a* s-a transformat într-un impunător și strălucit final al Festivalului. Nu ar fi exagerat dacă s-ar spune că această realizare va rămîne memorabilă în istoria Festivalului. Interpretarea dată de Iosif Conta se înscrie pe linia celor mai bune tradiții, distingîndu-se în același timp prin personalitate, ceea ce se remarcă în relațiile sale față de elementele formei, față de detaliile frazării, în căldura sonorității și expresivitatea cu care înfrumusețează muzica simfoniei... Sub conducerea lui Iosif Conta, ansamblul simfonic, corul și soliștii ne-au oferit nemuritoarea operă a lui Beethoven într-un mod inspirat, cu o neobișnuită forță interioară, lăsînd ascultătorilor impresii de neuitat..."

„...*Rapsodia a II-a* de Enescu, interpretată excelent, a lăsat impresii durabile, sugerînd un șir de tablouri din natura și viața poporului român..."

„...O realizare ireproșabilă, adîncă pătrundere a concepției compozitorului, dezvăluirea convingătoare a conținutului muzicii — astfel poate fi definită interpretarea *Simfoniei a III-a* de Liubomir Pipkov. Iosif Conta a reușit să imprime un ritm impecabil, subliniind optimismul și eroismul luminos, să valorifice bogățiile coloritului timbral ce reprezintă un element important în dramaturgia Simfoniei. Excepțional s-au prezentat interpreții de la instrumentele de percuție, ca și solistul trompetist..."

„...Cinstea de a încheia Festivalul a revenit ansamblului românesc. Marea artă a muzicienilor oaspeți a creat și de această dată momente de elevată trăire, a trezit multă bucurie și emoții artistice..." (Extrase din *Dunavska Pravda*, 12, 14, 15 aprilie, articole semnate de T. Nedelcev, Dimităr Ruscev și Evgheni Pavlov).

• În luna februarie, pianistul VALENTIN GHEORGHIU a întreprins un turneu de concerte în Japonia, apărînd în recitaluri și programe simfonice — la Tokio (cu „Japan Philarmonic" și „Tokio Symphony Orchestra") Osaka, Kioto, Numazu City. Interpretarea *Concertului nr. I* de Beethoven, în compania filarmonicii japoneze, în cadrul manifestărilor consacrate Bicentenarului aniversării compozitorului a fost apreciată drept „...o prezentare plină de delicatețe a expresiei, poetică, într-o manieră foarte sugestivă" (*Nipon Keizai Newspapers* din 19 febr.).

Programul recitalurilor susținute, cuprindea lucrări ale marelui repertoriu pianistic — *Sonata „Patetica"* de Beethoven, *Fantezia* și *Kinderszenen* de Schumann, *tema cu variațiuni* și *Toccata* de Paul Constantinescu, *Sonata nr. 3* de Prokofiev. „Valentin Gheorghiu nu este un pianist al performanțelor excentrice. Într-un program în care domină caracterul romantic, Valentin Gheorghiu a demonstrat un echilibru ferm, o sonoritate de claritatea cristalului, îngăduindu-ne să-l apreciem printre artiștii care pot avea renumele de înaltă clasă." (*Ongaku Shimbun* din 15 martie). „...Ne impresionează rafinata frumusețe a pianissimelor, forța creșterilor în fortissimo. Cu multă pondere, folosirea coloristică a pedalei, se remarcă, împreună cu larga scară a posibilităților tehnice într-o întreagă gamă de sonorități." *Akahata*, 24 febr. (articolul intitulat „Un concert bogat în nuanțe și fantezie").

LILIANA CONSTANTINESCU

DE PESTE

HOTARE

Itinerar muzical american

de Octavian Lazăr COSMA

Trăiești uneori în viață momente ce se întipăresc adînc în memorie, fixînd surse ce furnizează imagini mereu vii, bogate în semnificații și potențiale meditative. Cu asemenea momente m-am întîlnit în perioada de trei luni în care am întreprins o călătorie de studiu în America muzicală. Evident, trei luni, deși ar părea mult, pentru aprofundarea unui obiect supus cercetării înseamnă foarte puțin. Ca atare, nu avem pretenția cuprinderii și adîncirii sensurilor muzicii americane în totalitatea manifestărilor sale. Am surprins totuși suficiente aspecte specifice care-mi oferă temeiul furnizării unor informații și reflecții despre muzica Statelor Unite.

Nu spunem un lucru nou afirmînd că există azi în Statele Unite o puternică mișcare componistică desfășurată pe multiple planuri, reprezentată prin personalități de autentic talent și remarcabilă măiestrie. Constelația componistică se manifestă într-o varietate stilistică debordantă, punctînd similitudini ușor raportabile la compozitorii europeni, mai ales prin intensitatea căutărilor ce anvizajează procedee decupate dintr-o zonă sonoră extrem de flexibilă, de la arsenalul neoserialismului la cel al aleatorismului total.

Într-un anumit sens, diversitatea stilistică în muzica americană este mai mult teoretică decît efectivă, deoarece în marea ei parte viața concertistică este refractară față de tot ceea ce se face sub semnul evitării normelor și preceptelor tradiționale. Drept rezultat, lucrările compozitorilor americani nu-și află locul în repertoriul marilor orchestre, decît cu anumite excepții. Trebuie să deții un nume răsunător pentru a fi programat. Dacă ai dobîndit un asemenea nume, ceea ce înseamnă consacrare absolută, fie și pentru o anume perioadă, atunci poți supune publicului lucrări mai noi ca limbaj și formă.

Compozitorii americani ar putea fi împărțiți nu numai după arhetipurile uzate ca : vîrstă, principii stilistice, genuri preferate, ci și după faptul dacă sînt sau nu programați, cu alte cuvinte, dacă creația lor realizează condiția menirii sale, interpretarea. De fapt, greutățile imense care stăvilesc accesul la programare devin sursa unor permanente nemulțumiri pentru creatori. Discutînd cu un impresar această situație mi s-a invocat gustul publicului american care pare a fi mai conservator decît publicul european. „Publicul meloman care plătește — mi s-a replicat — trebuie să găsească în program nume de mare atracție. Or, acestea continuă să rămînă clasicii și romanticii. Numai aceștia sînt savurați."

Optica semnalată nu mi se pare că rezistă la o demonstrație riguroasă, dar o acceptăm ca realitatea unei mentalități.

Și totuși, se simte o anume mișcare seismică determinată de marii animatori ai vieții muzicale americane, dirijorii în frunte cu Leonard Bernstein și Zubin Mehta. Primul include cu regularitate în repertoriul său prime audiții, îndreptîndu-și preferințele către compozitorii reprezentativi : Copland, W. Schumann, Carter, Barber. Dar America muzicală prezintă o sumedenie de nume de creatori talentați care așteaptă cu stoicism timpul recunoașterii talentului, predînd în Universități, Colegii și Conservatoare. De altfel, ei beneficiază de rampa de lansare a acestor instituții. Unele din lucrările lor se întîmplă să fie executate în cadrul vieții muzicale din respectiva universitate. Răsunetul primelor audiții din acest context, are o sferă limitată. În explicarea situației nefavorabile componisticii americane mai există un argument. În Statele Unite compozitorii nu au o asociație profesională care să le susțină interesele, excepție fiind organismul care percepe dreptul de autor. În rest, formule hibride, ce nu pot asigura deziderateле pe care, fie-mi permis, le-au enunțat încă din 1921 Enescu și ceilalți fondatori ai Societății Compozitorilor Români : difuzarea și publicarea. La New York ființează „American Music Center", o asociație cu circa șase sute membri, care colectează partituri (manuscrise și tipărituri) și benzi ale membrilor săi, păstrîndu-le și punîndu-le la dispoziția celor interesați. Altfel spus, asociația este, dacă am înțeles bine, un centru de informare asupra componisticii americane, extrem de util, dar pasiv, neavînd înscrise în obiectivele sale întreprinderea unor acțiuni decise pentru susținerea muzicii americane.

La Cleveland un grup de compozitori s-au asociat în „The Cleveland composers Guild of the Fortnightly musical Club". Obiectivul acestei grupări este de a se organiza într-un cerc restrîns audiții ale lucrărilor originale semnate de membrii clubului. O altă grupare, o constituie tinerii compozitori californieni orientați în exclusivitate către o muzică de avangardă, editîndu-și lucrările la Sacramento în colecția „Sources", care a ajuns la al șaptelea volum.

Tinerii compozitori americani sînt atrași de mirajul sonorităților inedite și al posibilităților oferite de generatoarele electronice. Aproape în fiecare Universitate se poate întîlni un nucleu componistico-ingineresc ce-și propune să stabilească relații noi sonore pe cale matematico-acustică. De la faza experimentelor pure, necesare oricăror căutări, s-a ajuns la unele piese închegate, înzestrate cu virtuți sonore cum ar fi *Tragoedia* de Andrew Rudin. Paradoxal, interesul acestei piese derivă din faptul că se abdică de la domeniul electronic pur, în favoarea unui

compromis cu tehnica serială. Lucrarea are un caracter abstract programatic, cele patru mișcări poartă indicațiile : *Kronos, Hybris, Peitho* și *Ate,* cît și avertismentul autorului că denumirile antice nu au semnificația străveche și constituie un prilej de a tălmăci într-o manieră dezangajantă inexprimabilul sonorităților.

De mare efect teatral se dovedesc procedeele muzicii electronice în spectacolele de music-hall, unde intervenția benzii are rolul de a amplifica tensiunea, redînd-i dimensiuni necunoscute.

Revenind însă la componistica americană contemporană dorim să relevăm două lucrări noi audiate în concert, aparținînd unor compozitori consacrați. Este vorba de *In Praise of Shahn* de William Schumann și *Concertul pentru orchestră* de G. Carter. Prima lucrare se remarcă prin ținuta muzicală de o puritate și măiestrie ce impune respect. William Schumann caută sonorități noi, strălucitoare, într-un discurs ce-și dezvăluie condescendența față de postromantici. Există în muzica lui William Schumann o densă vibrație și o nedisimulată seriozitate. Chiar dacă pe alocuri s-ar putea regăsi unele temeiuri ce ar facilita asocieri, expresia originală se reîntrupează dintr-o desfășurare sclipitoare, luxuriantă și totuși profundă. *Concertul pentru orchestră* de G. Carter este conceput într-o cu totul altă manieră. Predomină culoarea timbrală, sonoritățile aparent discontinue ce se dezvăluie într-o țesătură expresivă aspră, dramatică. Și aici se remarcă o tehnicitate instrumentală de-a dreptul debordantă. Monumentalismul și amploarea sonorităților obținute prin procedee neclasice ale clasicelor instrumente din orchestră par să se substituie uneori profunzimii expresiei. Procedeele noi aveau alura unor repetări stereotipe, ceea ce genera impresia unor supradimensionări ale părților.

G. Carter, împreună cu Milton Babit, sînt considerați drept cei mai energici și perseverenți susținători ai noului în muzica americană, înțelegînd prin „nou" curentul de orientare neoserială ca și ramificațiile sale. Îmi vine în minte în această ordine de idei disputa dintre G. Carter și criticul muzical de la *The New-York Times,* H. Schonberg, pe marginea noii muzici. Totul a pornit de la afirmația lui G. Carter potrivit căreia orchestra simfonică cu întreg arsenalul său tehnic a devenit obiect de muzeu. H. Schonberg s-a folosit de acest prilej pentru a-l acuza pe G. Carter că propovăduiește teoria morții orchestrei simfonice numai și numai pentru că lucrările sale nu se mai adresează acesteia. Criticul a făcut un aspru rechizitoriu compozitorilor pentru că ignoră gustul publicului, creînd lucrări abstracte, nemelodioase, reci.

Pe linia muzicii noi merită a fi relevate compozițiile unor tineri ca Robert Kogan cu *Whire... cls. I* pentru voce (fără text) și instrumente, utilizînd o largă gamă de procedee, de la glissando-uri vocale la mixajul bandei. Merită reținut numele unui student de la clasa de compoziție a Academiei de muzică din Philadelphia, Petter Nocella, care în *Muzică pentru suflători, percuție și contrabas* demonstrează un real talent și autentice resurse expresive.

O parte a creatorilor caută regenerarea substanței expresive în ecourile jazz-ului, înscriindu-se în acest fel pe făgașul tradiției naționale reprezentat cu forță în muzica lui Gershwin. Astfel ne apare Gunter Schuller în lucrările *Elegie pentru Erik* și *Densittes* și John Lewis în *Somodija.*

Se pot scrie cărți despre compozitorii contemporani americani și muzica lor. Vastitatea domeniului riscă să ne copleșească și să n-o surprindem decît în unele puncte. Nu dorim să trecem la alte domenii înainte de a ne referi, fie și pe scurt, la o nouă variantă muzicală a capodoperei lui Sofocle, opera în trei acte, *The Passion of Oedipus* (Pasiunea lui Oedip) de Roy Trawis, lucrare compusă în 1965. Creația este de factură neoclasică și dezvoltă tema centrală a descoperirii ucigașului lui Laios. Autorul își concepe opera pe două planuri — prezentul și trecutul. Acțiunea se desfășoară după tipul piesei Oedip rege, acesta fiind prezentul. Trecutul îl reprezintă scenele evocatoare, transpuse în act teatral, a întîmplărilor care declanșează esența dramatică. Astfel, se înscenează scena Sfinxului (vocea Iocastei) și scena Oracolului ce ia chipul unei femei ademenitoare care prilejuiește o scenă de gelozie între Oedip și Laios, ceea ce va duce la uciderea acestuia din urmă. Această intervenție determină o puternică deplasare a centrului de greutate al însăși ideii operei și accentuează ideea complexului freudian. Roy Trawis își concepe lucrarea pe plan muzical într-o manieră ce ne amintește de Strawinsky, cu precădere în unele numere închise. Muzica are dramatism, părțile vocale, inclusiv ale corului sînt tratate cu efect teatral.

Ceea ce ne-a părut foarte curios se referă la faptul că în unele pagini am regăsit asocieri de atmosferă cu muzica la *Oedip* a lui George Enescu, deși autorul ne-a declarat că nu a cunoscut această partitură. Firește, există deosebiri esențiale între cele două lucrări, care cu greu ar putea fi puse alături. Singurele afinități provin din apelarea la sursa lui Sofocle și ambianța lirico-dramatică a unor momente. Ascultînd imprimarea pe discuri a tragediei lirice *Oedip* de G. Enescu, R. Trawis mi-a mărturisit admirația sa pentru muzica pe care a găsit-o extrem de profundă și răscolitoare.

Muzicologia în America este o disciplină riguroasă, avînd exponenți de seamă. Preocupările lor se afirmă în cele mai diverse forme de manifestare muzicologică, de la lucrări de cercetare de amplă sinteză, pînă la monografii și volume bibliografice. Nici aici muzicologii nu trăiesc exclusiv din profesiunea lor, ci sînt încadrați în învățămînt, la mari edituri, reviste.

Două aspecte se cuvin relevate în legătură cu activitatea muzicologică. Primul, numărul mare de publicații, fiecare avîndu-și profilul său individual, evitîndu-se suprapunerile și paralelismele. Cele mai profesionale publicații cu caracter periodic sînt : revista *American Musicological Society* și *The Musical Quarterly,* unde se tipăresc studii analitice, descoperiri de creatori și partituri necunoscute, investigații stilistice etc. Muzicii noi îi e dedicată *Perspectives of new Music.* Se publică numeroase reviste de strictă specialitate, fie că e vorba de discipline ca *Journal of Music Theory,* de instrumente, *American Guild of Organists, Harp news, The Piano Quarterly.* Există și o revistă despre terapia muzi-

cală, *Journal of Music Therapy*. La acestea se adaugă revistele unor genuri muzicale, de la jazz, muzică bisericească, la operă, la casele de discuri. Viața muzicală este amplu reflectată în reviste cu un caracter mai general ca *Musical America*. În materie de educație muzicală se tipăresc iarăși cîteva reviste, mai proeminentă fiind *Music Educations Journal*. În afara acestora se editează publicații muzicale științifice de către diferite Conservatoare. Pe linia inițierii muzicale acționează și instituțiile care oferă (în prețul biletului) în fiecare seară spectatorilor, auditorilor un voluminos program conținînd date despre lucrare și interpreți. Desigur, atît revistele cît și menționatele programe de sală se întrețin din reclamele pe care le fac. Ca atare, sînt suprasaturate cu tot felul de reclame, care nu au nimic comun cu domeniul artei sunetelor. O revistă nouă foarte utilă și-a făcut apariția în peisajul muzicologic american, avînd o notă aparte, prin natura sa : *American Musical Digest*, în care se publică rezumatele tuturor studiilor și articolelor consacrate muzicii americane.

Al doilea aspect se referă la cadrul organizatoric al muzicologilor. Ei sînt cuprinși în *American Musicological Society* (Societatea americană de muzicologie). Principala activitate a acestei societăți profesioniste constă în editarea revistei sale și organizarea conferințelor anuale, adică inițierea acelor manifestări care să faciliteze schimbul de idei, ținerea la curent cu noile metode de cercetare etc.

În anul 1969 Conferința și-a ținut lucrările la Saint Louis. Credem că nu e lipsit de interes să arătăm sferele tematice ale comunicărilor prezentate : opera, muzica religioasă (bizantină și gregoriană), muzica Renașterii, dodecafonia, clasicismul, muzica spaniolă, barocul, muzica secolului XIX, muzica slavă, muzica americană. A existat și o sesiune în care s-au prezentat o metodă de analiză, avînd doi coreferenți care i-au arătat calitățile și deficiențele.

Cercetările în muzicologie își prefigurează centrul gravitațional în muzica medievală. În special în Universități, copleșitoarea majoritate a lecțiilor de istorie, a lucrărilor de doctorat se fac pe terenul muzicii europene din secolele XIV-XVII. Am discutat acest aspect fundamental cu numeroși muzicologi, întrebînd de ce nu există un interes mai mare pentru muzica modernă. Răspunsul a fost, de fiecare dată, că o instrucție temeinică se poate realiza numai studiind epocile de înflorire ale Renașterii, unde perfecțiunea artistică este remarcabilă. Cît privește muzica secolului nostru, ea nu s-a sedimentat încă în suficientă măsură pentru a oferi suficiente garanții pentru edificarea metodologiei muzicologice. Că interesul pentru muzica anterioară secolului XIX primează se poate vedea din însăși structura tematică. Astfel, opera a fost prezentă prin trei referate, datele dintr-o zonă istorică timpurie : *Rolul instrumentismului napolitan în evoluția idiomului simfonic ; Principiul cabaletei* și opera *Telemaco* de Gluck. Comunicările la *Muzica spaniolă* au fost de asemenea alese din perioade timpurii, iar la *Muzica americană*, cea mai interesantă comunicare a fost consacrată lui Charles Ives.

Un fapt concludent în atitudinea muzicologilor față de muzica americană, care contrariază, este că în multe facultăți muzicale din Universități nu figurează un curs despre muzica țării lor. Motivînd această situație se invoca de regulă argumentul paradoxal : muzica americană nu ar exista. Evident, o asemenea optică nu rezistă niciunei demonstrații. Nu e mai puțin adevărat că sînt Universități unde se fac prelegeri substanțiale pe această temă. Scepticismul unor muzicologi se sprijină pe ideea că în America compozitorii sînt emigranți, ca Strawinsky, Menotti, Rachmaninov, Schönberg, Bartók și alții. Chiar dacă am fi de acord cu acest punct de vedere, trebuie să admitem că în afara acestora cunoaștem un Gershwin, Copland, Barber, ca să nu invocăm decît cele mai cunoscute nume. Și nu vedem de ce compozitori ca Strawinsky, Menotti care au trăit (și mai trăiesc) ani de zile în Statele Unite nu pot fi tratați în istoria muzicii americane în respectivele perioade ale vieții lor, deoarece vrînd, nevrînd vor suferi influențe ale mediului înconjurător, inclusiv cel muzical. O caracteristică a muzicii americane ce nu poate fi ignorată, imprimîndu-i un mare farmec, poate fi considerată capacitatea de asimilare și înglobare a noi și noi personalități, ce vin cu o platformă stabilită anterior în condiții total diferite. Aceștia se integrează și devin la rîndul lor noii exponenți și reprezentanți ai muzicii americane. O asemenea situație facilitează o diversitate accentuată a profilurilor stilistice, o panoramă ce prefigurează o anume incongruență, fapt care explică scepticismul celor care nu cred în individualitatea componisticii americane. Dar muzica americană nu prezintă numai asemenea personalități. În momentul de față dispune de o tradiție autohtonă, de creatori născuți și formați în mediul american, ceea ce favorizează o concluzie care demonstrează valori și direcții naționale în sensul european al cuvîntului. În ultimii ani au apărut cîteva lucrări muzicologice de ținută istorică ce surprind cu argumente științifice drumul sinuos al genezei profesionismului în creația americană, demonstrîndu-i virtuțile și atributele majore. Deși încă nu s-a scris marea lucrare despre muzica americană, prin apariția unor asemenea lucrări se va ajunge ca aceasta să se impună ca o entitate notorie și nu numai în fruntariile americane.

Stagiunea muzicală nord-americană se înfățișează foarte diversă de la oraș la oraș. La New York este o adevărată risipă de prestigioase manifestări muzicale. Complexul de la Lincoln Center este un focar viu, desfășurat pe mai multe planuri. Fiecare din cele trei săli întreține o anume intensitate și strălucire muzicală specifică marelui oraș, rivalizînd în felul său. Opera Metropolitan, avîndu-și tradiția de a propulsa repertoriul operei, îndeosebi italiene, în frunte cu Puccini și Verdi, Philarmonia Hall cu concertele sale simfonice săptămînale repetate de trei ori și New York City Opera susținînd stagiuni de spectacole în două reprize a circa opt săptămîni, toamna și vara, în Sala Teatrului dramatic. Repertoriul său e mai variat decît al trupei vecine, adică aici își pot găsi loc mai multe compoziții germane, franceze, pe lîngă cele italiene, și chiar lucrări mai noi. În prezenta stagiune se mai montează opera lui Șostakovici — *Katerina Izmailova*. Aici, trupa o formează cîntăreții americani.

În aceeași sală mai are stagiune și New York City Balett, companie condusă de Georg Balanchine, cu un repertoriu clasic. Tot la New York, în sala Carnegie Hall sînt găzduite seară de seară concerte simfonice, recitaluri, concerte corale, muzică de cameră. În fiecare săptămînă se pot auzi aici cel puțin două orchestre americane, una europeană precum și muzicieni de renume ca : A. Rubinstein, I. Stern, S. Richter etc.

În celelalte mari orașe intensitatea nu mai este aceeași. Centrul gravitațional îl reprezintă concertul simfonic care poate fi săptămînal sau bisăptămînal. Au loc turnee, concerte de cameră, unul sau două săptămînal. În cîteva orașe există stagiuni de operă, care nu depășesc opt săptămîni. În schimb, pot dura și zece zile. Chiar și la New York stagiunea Metropolitan durează între patru și șase luni. Astfel, viața muzicală în centre mari nu apare prea bogată comparativ cu numărul locuitorilor. Situația nu este însă reală, deoarece în Statele Unite se întîlnesc focare muzicale și la alte niveluri. Marile Universități, și acestea pot fi și șase într-un oraș, dispun de o viață muzicală proprie. În sălile lor de concerte (și chiar de operă) există stagiuni de concerte (nu prea frecvent însă), recitaluri în care-și dau concursul inclusiv marii instrumentiști și cîntăreți. În cadrul Academiilor, Conservatoarelor și Facultăților de muzică aproape în fiecare seară se poate auzi o manifestare muzicală, susținută de studenți în cadrul programului lor de învățămînt. Cercul publicului manifestărilor muzicale din cadrul centrelor de învățămînt este oarecum restrîns, format din profesori și studenți. O amploare impresionantă o au concertele de fanfară, care prin tradiția universitară sînt cotate ca adevărate evenimente cu un larg ecou în rîndul tineretului. Dacă la acestea adăugăm și concertele de jazz, frecvente, atunci avem tabloul cuprinzător al unei vaste acțiuni muzicale, destinate tineretului studios.

A propos de muzica ușoară, aceasta își are propria-i viață în fiecare oraș, găsindu-și teren în localuri. În unele orașe sînt săli, ca la New Orleans — Preservation Hall — unde în fiecare seară se poate asculta jazz. În plus, la Chicago, San Francisco, Boston, adică în cele mai mari metropole, au loc spectacole (nu întotdeauna stagiuni) de music-hall. Excelează și în acest gen New York-ul unde teatrele *de* pe și *în afara* Broadway-ului întrețin o spectaculoasă făclie a genului, chiar dacă el ar putea apărea puțin demodat.

Revenind la fizionomia vieții muzicale de tip clasic, sîntem datori cu unele explicații în legătură cu stagiunile, pentru noi scurte, ale formațiilor. În Statele Unite instituțiile muzicale nu beneficiază de susținere materială din partea Statului. Se mențin datorită unor cercuri de melomani care se asociază organizînd contribuții, cote etc. Astfel, respectivele instituții sînt *particulare*. Repertoriul lor ca și angajarea și programările dirijorilor și soliștilor aparțin comitetului de conducere al Asociațiilor. În acest fel, un anumit magnat devine automat un Mecena, impunîndu-și odată cu suma alocată și gustul, putînd fi sau nu în concordanță cu criteriile artei muzicale autentice mereu deschisă la receptarea noilor valori. Totodată, fiecare stagiune se soldează cu enorme deficite, ceea ce pune an de an serioase probleme în fața forurilor administrative. Nedispunînd de fonduri fixe, se creează greutăți, diferende între muzicieni și conducere, care generează greve. În actuala stagiune, cele mai serioase dificultăți le-au avut Opera Metropolitan și orchestra simfonică din Washington. Coriștii și orchestranții operei din New York, pentru cîștigarea opiniei publice, au recurs la fel de fel de metode, între care unul nu lipsit de sarcasm. Au interpretat fragmente din Aida introducînd texte ce prezentau revendicările lor materiale...

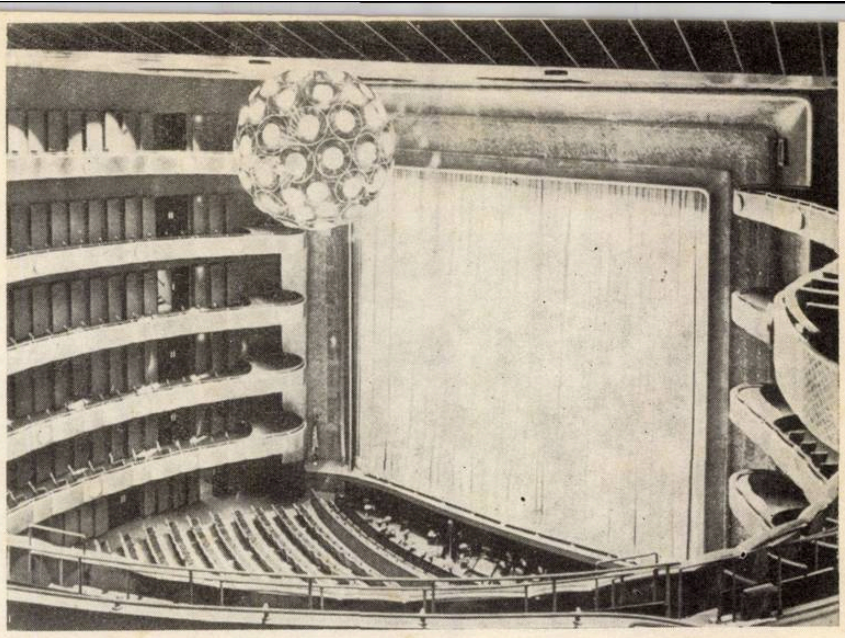
Totodată, între orchestre se desfășoară o acută concurență și nu numai artistică. Mi-am dat seama de acest fapt, întrebînd o personalitate marcantă din comitetul de administrație al unei orchestre simfonice, care este suma cu care-l plătesc pe dirijor, un tînăr de mare viitor. Mi s-a răspuns printr-o scuză, că nu voi primi răspuns, deoarece călătorind în alte orașe, aș putea divulga suma și cei interesați i-ar oferi mai mult...

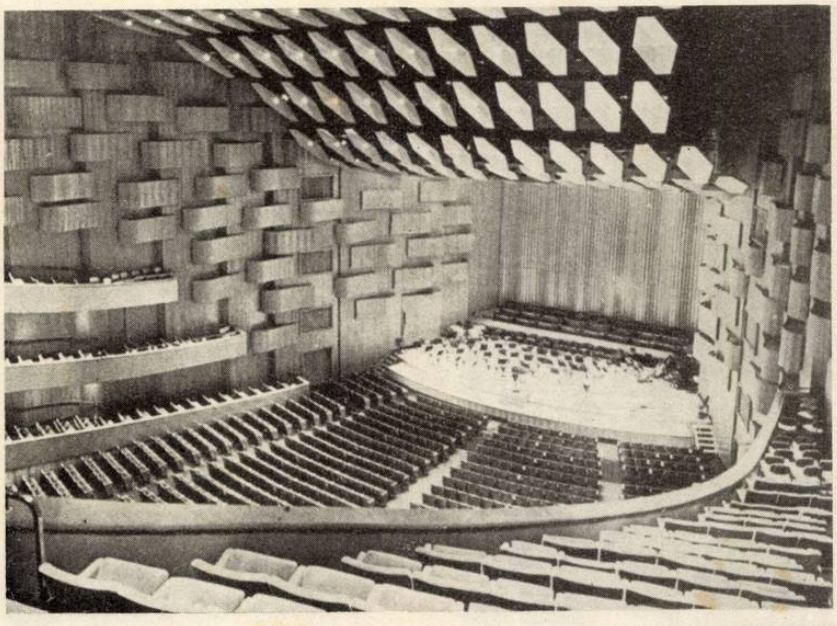
Avem impresia că în privința vieții muzicale americane s-a stabilit o anumită ierarhie conformă gustului publicului. În fruntea manifestărilor muzicale se plasează, fără îndoială, concertele simfonice. Stagiunile filarmonicelor au un caracter permanent, fiecare oraș mare dispunînd de orchestră. Am avut posibilitatea de a asculta zece orchestre, calitatea lor fiind pur și simplu exemplară. Se cuvine o precizare, nu se poate vorbi despre un nivel valoric identic, există orchestre foarte bune și orchestre pe care nici un fel de superlativ nu le poate oglindi în cuvinte cu fidelitate. Dacă aș fi întrebat care orchestră o consider pe primul plan, n-aș putea detașa decît șase orchestre : cele din Chicago, Cleveland, filarmonicele din New York, Los Angeles, orchestrele din Boston, Philadelphia.

Ascultînd aceste orchestre te impresionează totul, începînd cu acordajul perfect ce generează la fiecare acord o bogată rețea de armonice, îmbogățind și înfrumusețînd sonoritatea ; cu muzicalitatea ce se remarcă printr-o impecabilă și naturală frazare în funcție de stilul lucrării ; contrastul între nuanțe ; sincronizarea absolută a atacului, în fine pasiunea cu care se cîntă. Ascultînd un concert, ai senzația că asiști la o ceremonie în care devoțiunea, talentul și măiestria își găsesc o absolută identificare. La un concert al uneia dintre orchestrele menționate desfătarea artistică se contopește cu satisfacția intelectuală, iar încîntarea nu cunoaște margini. Sub bagheta magică a marilor dirijori americani, colectivele simfonice devin instrumente ce se modelează cu o discreție și ușurință de-a dreptul incredibile.

Nu se concepe o mare orchestră fără un mare dirijor. Care sînt aceștia la ora actuală ? Leonard Bernstein, Georg Solti, Georg Szell, Zubin Mehta. Dacă Bernstein și Mehta ar reprezenta tipul dirijorului spectaculos, cel al lui Georg Szell este tipul dirijorului interiorizat, sobru. Natural, la întrebarea dacă un dirijor anume m-a cucerit în chip deosebit, aș afirma pozitiv, indicîndu-l pe Leonard Bernstein — o personalitate foarte pregnantă, de suflu romantic, cu o gestică luxuriantă ce în momentele de culminație ale muzicii își permite să se exteriorizeze pînă și în salturi (desigur, în strictă concordanță cu muzica). Ori cum, un concert cu Leonard Bernstein ră-

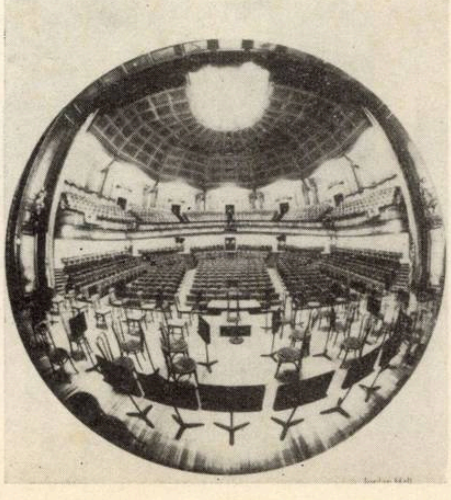
Sala The New York State Theater de la Lincoln Center, care găzduieşte stagiunile trupei The New York City Opera şi The City Ballet

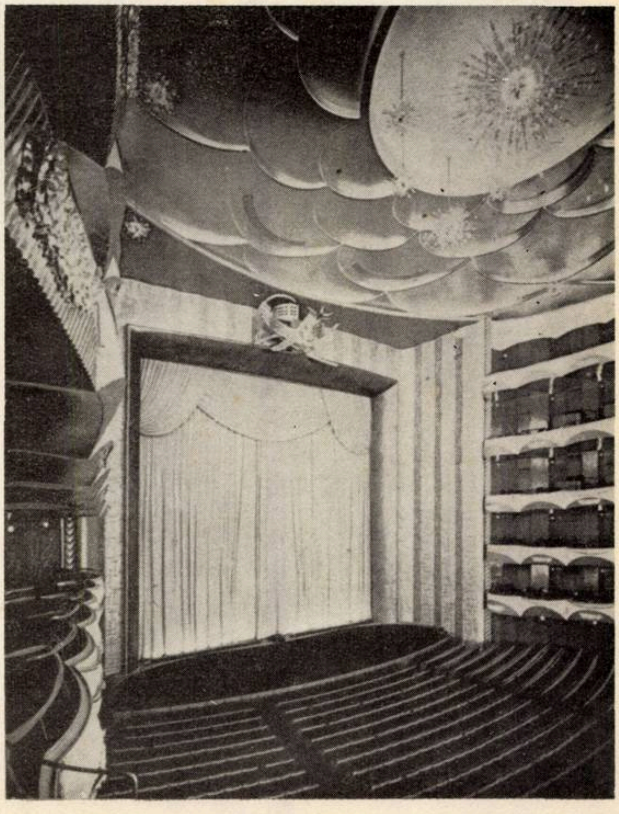




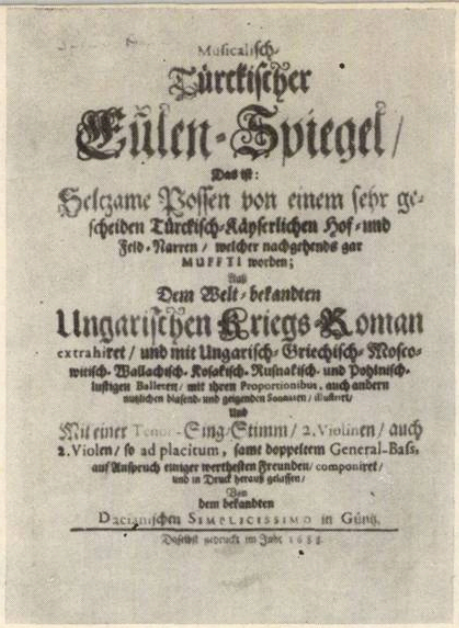
Sala Filarmonicii de la Lincoln Center din New York. The Philharmonic Hall

Jordan Hall Of The England Conservatory Of Music di Boston

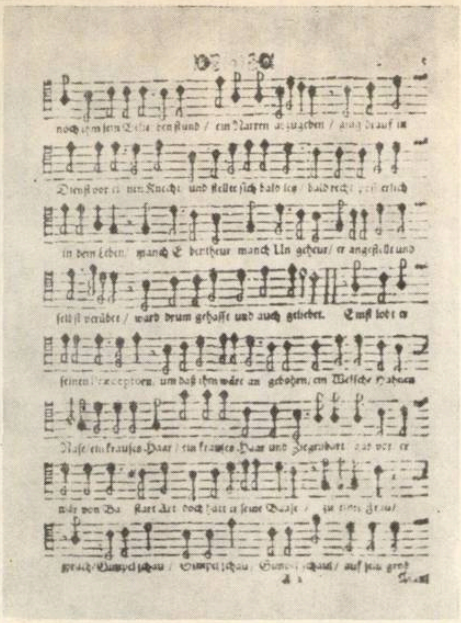




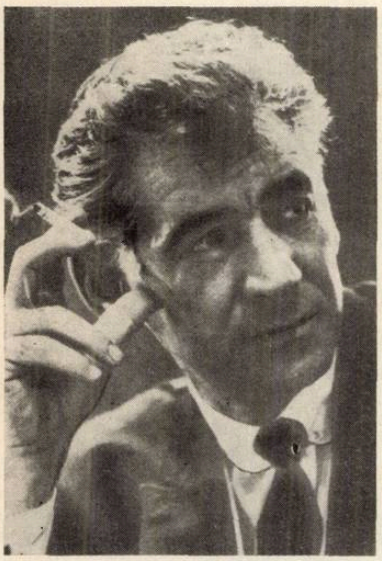
Sala Operei Metropolitan de la Lincoln Center New York



Musicalisch-
Türckischer
Eulen-Spiegel/
Das ist:
Seltzame Possen von einem sehr ge-
scheiden Türckisch-Käyserlichen Hof- und
Feld-Narren / welcher nachgehends gar
MUFFTI worden;
Aus
Dem Welt-bekandten
Ungarischen Kriegs-Roman
extrahiret / und mit Ungarisch-Griechisch-Mosco-
witisch-Wallachisch-Kosakisch-Rusnakisch- und Pohlnisch-
lustigen Balletten / mit ihren Proportionibus, auch andern
nutzlichen blasend- und geigenden Sonnaten / illustriret/
Und
Mit einer Tenor-Sing-Stimm / 2. Violinen / auch
2. Violen / so ad placitum, samt doppeltem General-Bass,
auf Anspruch einiger werthesten Freunden / componiret /
und in Druck herauß gelassen /
Von
dem bekandten
Dacianischen SIMPLICISSIMO in Günz.
Daselbst gedruckt im Jahr 1683.

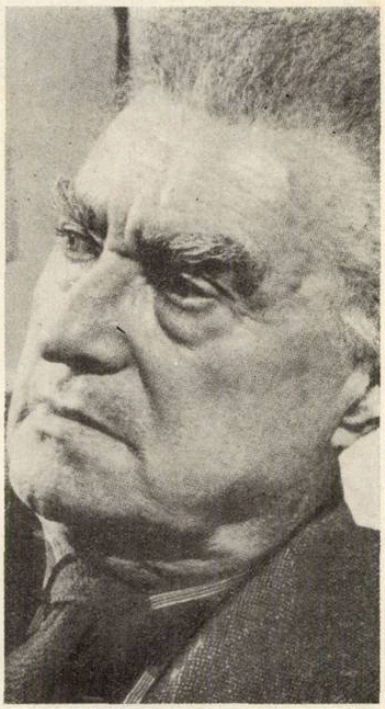


Daniel Speer, pagină de titlu la Musicalisch Turchischer Eulenspiegel. Exemplar păstrat la biblioteca Congresului din Wasington şi Facsimil după partida tenorului din aceeaşi lucrare



L. Bernstein

Elliot Carter



Edgard Varese

mîne o amintire neştearsă pentru multă vreme. Şi totuşi, publicul new-yorkez din Philarmonia Hall de la Lincoln Center nu se manifesta prea zgomotos, iar aplauzele nu se transformau în scandări şi ovaţii, aşa cum într-altă seară auzisem în Carnegie Hall, la concertul orchestrei din Cleveland, condusă de Georg Szell. Să fie la mijloc divorţul dintre Leonard Bernstein (care are contracte cu Filarmonica din Viena) şi publicul metropolei din Manhattan ?

Din ceea ce mi s-a oferit în materie de spectacol liric, am ales cîteva titluri mai atractive, mai puţin rulate. În general se cultivă linia clasică a spectacolului de operă, respectîndu-se cu sfinţenie canoanele genului, acest aspect apărînd într-o ţinută modestă în *Arabella* de Richard Strauss la New Orleans, sau într-o manieră strălucitoare, adevărate performanţe, în *Flautul fermecat* şi îndeosebi *Turandot* la Metropolitan. Spectacolele prezentate de trupa acestei opere sînt magnifice în toate componentele, deşi seară de seară se întîlnesc decalaje, prin indispoziţiile vocale care se ivesc, chiar la stele lirice de prim ordin.

Montările sînt memorabile, afişînd un gust artistic şi o risipă de fantezie rar întîlnite. În *Flautul fermecat* decorurile şi costumele viu colorate ale lui Marc Chagall se ridică la splendoarea muzicii, a însuşi cadrului luxos al noii săli Metropolitan, cu vestitele sale candelabre ce-şi împrăştie luminile în fascicole strălucitoare, cu splendidele picturi din hall ale aceluiaşi autor, cu arhitectura modernă ce face ca fiecare loc din cele circa 3.800 să beneficieze de o ideală audibilitate. M-a copleşit montarea operei *Turandot*, lucrare pe care o văzusem anterior pe mai multe scene. De data aceasta, monumentalismul eroic, de o factură totuşi lirică, al muzicii şi-a găsit o vie corespondenţă în policromia culorilor decorurilor, în distribuirea mişcărilor şi sobrietatea gesticulaţiei, în montarea lui Nathaniel Marrill. A contribuit la impresia de perfecţiune a spectacolului, sub bagheta lui Kurt Adler, soprana Birgit Nilson — cu o voce de o unitate şi culoare extraordinară — şi tenorul Placido Domingo — poate prea tînăr pentru rolul Calaf. M-am întrebat în acea neuitată seară de ce această operă a lui Puccini nu se reprezintă la Bucureşti, cînd dispunem de voci care s-ar descurca de minune în această partitură.

La Boston, într-o sală de concerte (Kresg Auditorium) a Institutului Tehnologic Massachussets, am văzut *Olandezul zburător*, spectacolul de inaugurare a stagiunii companiei de operă din Boston. Companiile şi societăţile de operă mi-au amintit situaţia din ţara noastră cu circa opt decenii în urmă, cînd eforturile muzicienilor de a înfiripa viaţa de operă se concretizau în asemenea companii care se destrămau însă după cîteva săptămîni sau luni, ca apoi să reînvie ca pasărea Phoenix. Scena din sala menţionată era cu totul improprie pentru un spectacol de operă. Şi totuşi, conducătoarea companiei, Sarah Caldwell, dirijoare şi regizoare, a izbutit să prezinte un spectacol foarte antrenant, mai ales prin lărgirea cadrului convenţional al scenei ; cîntăreţii se mişcau şi cîntau într-un fel de loji şi în sală, dinamizînd în acest fel acţiunea. Un spectacol interesant a fost *Rotirea şurubului* de Benjamin Britten, în interpretarea „Societăţii de operă din Washington" datorită caracterului cinematografic al desfăşurării acţiunii, al folosirii pe scară largă a proiecţiilor în mişcare pentru aprofundarea şi pe această cale a dispoziţiilor psihice în jurul cărora gravitează acţiunea. Opera de cameră *Rotirea şurubului* e o lucrare de factură muzicală tradiţională, avînd o accentuată preocupare pentru introspecţie, pentru reliefarea stărilor de tensiune nervoasă şi teamă. Prin mesajul ei umanist, cred că lucrarea se impune ca o reuşită a creaţiei de operă din ultima perioadă.

Baletul american este cunoscut prin căutările asidue ale diferitelor trupe pentru regenerarea mişcării coregrafice. Din păcate n-am întîlnit în itinerarul nostru acest aspect, am urmărit un spectacol al trupei Balanchine la New York, întrunind diferite piese de Chopin şi *Fiul rătăcitor* de Prokofiev, admirabil dansat.

Din seria spectacolelor de music-hall am văzut, cred, pe cele mai importante : *Hello Dolly*, *The Fidler on the Roof* (Lăutarul pe acoperiş), *Promises, promises* şi altele. Acestea beneficiază de o reclamă dezlănţuită, sînt cotate ca fiind reprezentative. Sincer fiind, îmi vine greu să împărtăşesc această opinie deoarece, deşi dispun de reale forţe interpretative, de calităţi muzicale şi scenice, spectacolele citate mai sus mi-au apărut ca factură învechite, fără strălucire, ecouri mai mult sau mai puţin palide la ceea ce cunoşteam dinainte despre music-hall. Nu ar fi exclus ca acest gen să treacă printr-o fază critică. Am sperat ca în spectacolele muzicale prezentate de tineri să găsesc mai multă noutate, dar nu s-a adeverit nici această speranţă. Mă gîndesc la *Your own thing*. Singura excepţie reprezintă spectacolul *Hair* (Păr) pe care l-am văzut la Chicago şi New York. Comparînd cele două versiuni, am înţeles ce mult contează prospeţimea şi calitatea interpretării pentru obţinerea unei imagini reale de ansamblu. Spectacolul de la New York apare, după cel de la Chicago, prăfuit, degradat, amuzical. Ce este *Hair* ? Un spectacol extrem de contradictoriu despre care s-ar putea scrie multe pagini.

Spectacolul aduce momente de îngroşare şi satirizare a societăţii americane, apelînd la procedee aflate mereu pe muchie de cuţit, fapt pentru care generează prin alăturare cele mai acute contradicţii.

America muzicală oferă numeroase tangenţe cu muzica românească. Am găsit în permanenţă indicii asupra muzicii lui Enescu, deşi se raportau cu precădere la cele două *Rapsodii*. M-au interesat însă perioadele în care a trăit şi concertat în Statele Unite. Astfel, dintre datele mai puţin cunoscute, reţin faptul (pe care personal îl ştiam), că în ultima perioadă a vieţii sale, Enescu împreună cu soprana Stela Roman a imprimat treisprezece cîntece româneşti, care constituie în felul lor adevărate lieduri de o valoare cu totul excepţională. Acompaniamentul enescian este atît de complex şi totodată fidel liniei melodice, încît creează un cadru muzical de o elevată ţinută artistică. Mă gîndesc, ce mult ar însemna punerea în circulaţie a unui disc cu aceste cîntece populare, sau aranjamente ale lui Kiriac, Brediceanu !

La Boston, profesorul Tillman Meritt de la Universitatea Harvard (Cambridge) îmi relatează că Enescu a fost primul căruia i s-a acordat titlul de profesor

onorific, fără să aibe obligația de a preda. Enescu inaugurează această titulatură în care îl vor urma : G. Holst, S. Barber, A. Copland, P. Boulez, Lejnhard. Ca lectori în artă, deci nu numai muzică, la Harvard au mai fost numiți : Strawinski, Hindemith, Chaves. Enescu a ținut totuși cîteva prelegeri în fața unei numeroase asistențe, vorbind despre tragedia lirică *Oedip*, prezentînd-o la pian.

În Cleveland am ascultat corul „George Enescu" al bisericii Sfînta Maria, care poartă acest nume cu încuviințarea maestrului. Am ascultat discuri cu acest cor, precum și alte discuri de muzică populară românească imprimate cu formații de amatori din rîndul americanilor de origine română.

La New York muzica românească era prezentă prin I. Perlea și Ion Buzea, care apărea la Metropolitan în *Tosca*, obținînd călduroase aplauze. Maestrul Perlea a cunoscut în acele zile o deosebită satisfacție, încununare a muncii sale pedagogice, prin faptul că premiul I la concursul de dirijat „D. Mitropoulos" fusese decernat unui elev al său, David Guilbert. Acest mare premiu fusese anticipat în urmă cu trei ani de japonezul Tajiro Iimori, care atunci obținuse premiul III. La New York, doi muzicieni români — compozitorul Gheorghe Costinescu și violonistul Daniel Podlovski — își desăvîrșesc studiile la Julliard School of Music, iar dirijorul Mihai Brediceanu își începuse tocmai ciclul concertelor simfonice cu orchestra din Syracusa.

În sfîrșit, o ultimă atestare — partiturile, discurile și lucrările de muzicologie sînt prezente în marile biblioteci americane, stîrnind un viu interes pentru muzica românească. Evident, la acest capitol se pot întreprinde acțiuni și mai eficiente, printr-o susținută propagandă, pentru ca muzica noastră să intre în circuitul mondial, în concordanță cu valorile care o reprezintă.

La Biblioteca Congresului din Washington am avut prilejul de a studia o lucrare extrem de prețioasă pentru trecutul nostru muzical : Baletul lui Daniel Speer : *Musikalisch Turkisher Eulenspiegel*, tipărit în 1688. Partitura acestui balet este importantă pentru că, între altele, conține pagini cu muzică românească, dansuri, unele dintre primele mărturii ale prezenței folclorului nostru în orbita preocupărilor componistice. De remarcat că în introducere, Daniel Speer, fost muzicant la curtea lui Gheorghe Ștefan, precizează că respectă forma muzicală *națională*, preexistentă a dansurilor.

În concluzie, reluăm ideea enunțată la început. Aceste însemnări sînt doar o palidă reflectare (mai degrabă o etalare de fapte muzicale parcurse) a ceea ce am cunoscut cu prilejul călătoriei de studii în Statele Unite. Impresiile au fost extrem de bogate, deși nu atît de dense, oferindu-mi panorama unei autentice arte muzicale, desfășurată într-un torent multiplan de energie și măestrie.

Asen Naidenov

Au trecut mai mult de 45 de ani de cînd Asen Naidenov se prezenta pentru prima oară în fața publicului, ca dirijor. Ultimele aplauze ale sutelor de spectacole de operă au încetat, miile de repetiții sînt uitate deja, dar imensa muncă de creator a acestui mare artist și recunoștința publicului pentru abnegația sa totală în numele artei, vor rămîne totdeauna vii.

Asen Naidenov s-a născut la Varna, în 12 septembrie 1899. Și-a făcut studiile secundare în orașul natal, luînd în același timp lecții de pian, vioară și violă. La început a făcut parte din orchestra liceului unde studia iar, mai tîrziu, a intrat în orchestra simfonică a orașului. În 1920 pleacă să-și facă studiile superioare la Facultatea de medicină din Viena, dar înclinația sa pentru muzică îl conduce la Conservator, unde începe să ia lecții de armonie și teoria muzicii cu profesorul Josef Marx, o celebritate a epocii sale. Mai tîrziu A. Naidenov își continuă studiile muzicale superioare la Leipzig cu profesorii Paul Grener și Ștefan Krel. Reîntors în Bulgaria, a fost numit violist în Orchestra Operei Naționale din Sofia. Puțin timp după aceea, directorul și dirijorul orchestrei din acea vreme, Moisei Zlatin, îl numește acompaniator, dirijor adjunct al corului și orchestrei. În toamna anului 1923, A. Naidenov dirijează pentru prima oară opera *Mignon* de A. Thomas.

În 1930 Naidenov urmează, timp de trei luni, cursurile pentru formarea șefilor de orchestră, organizate la Salzburg, sub conducerea celebrului Bernhardt Paumgartner. În același timp era în legătură directă cu maeștri ai baghetei ca Bruno Walter și Clemens Kraus. Chiar de la întoarcerea sa din Austria, realizează, pe scena Operei Naționale din Sofia, *Don Pasquale* de G. Donizzetti, primită cu entuziasm de public. De atunci, fiecare nouă realizare a lui Asen Naidenov făcea să crească convingerea că muzica bulgară căpătase, în persoana sa, un mare maestru.

După al doilea război mondial, A. Naidenov își desfășoară cu plenitudine calitățile sale artistice. Marele său talent și aportul imens pentru progresul operei naționale bulgare au fost unanim apreciate. A fost numit prim-dirijor și puțin mai tîrziu devine dirijorul principal al Operei Naționale din Sofia. Simțul impecabil al ritmului, o mare cultură muzicală și inteligența caracterizează întreaga sa artă și maturitate de creator.

Colaborînd în deaproape cu tot ansamblul operei, A. Naidenov a realizat, pe scena din Sofia, cele mai importante lucrări ale compozitorilor europeni și ruși. Cunoscătorii artei cîntului nu vor uita niciodată reprezentațiile pe care le-a dirijat, ca de exemplu : *Nunta lui Figaro, Flautul fermecat, Bărbierul din Sevilla, Dama de pică, Evghenii Oneghin, Ivan Susanin, Cneazul Igor, Boris Godunov, Război și pace, Don Carlos, Rigoletto, Aida, Othello.*

Asen Naidenov a depus mult efort pentru a pune în scenă cele mai bune dintre lucrările compozitorilor bulgari. Sub conducerea sa, au fost realizate operele : ***Regele Kaloian*** de Pancio Vladigherov, ***Regatul femeilor*** de Veselin Stoianov, ***Cei 9 frați ai lui Yana***

şi *Montşil* de Liubomir Pipkov, *Loud guidia* de Paraşkev Hadgiev, *Ivailo* de Marin Goleminov precum şi baletele *Nestinarka* de M. Goleminov şi *Dragonul şi Yana* de Zdravko Manolov.

Arta dirijorală a lui Naidenov se caracterizează printr-o mare profunzime, prin stabilitate şi o maturitate proprie unui adevărat maestru. El tratează fiecare lucrare într-o manieră creatoare, creînd o atmosferă intimă de lucru, dar inspirînd în acelaşi timp tuturor colaboratorilor săi — cîntăreţi şi muzicieni din orchestră — responsabilitate faţă de public şi dorinţa arzătoare de a transforma fiecare reprezentaţie într-o sărbătoare.

Calităţile proprii naturii sale artistice i-au atras dragostea şi recunoştinţa publicului atît în Bulgaria cît şi în străinătate. Numeroasele sale turnee demonstrează că A. Naidenov este dotat cu un talent autentic, capabil să realizeze o artă mare şi să emoţioneze profund. Critica apreciază elogios arta dirijorului bulgar. Vizitele sale în Polonia, România, Ungaria, Iugoslavia, Cehoslovacia, R. D. Germană, Belgia, Turcia, R. F. a Germaniei, Italia, Franţa ş.a. au atras întotdeauna atenţia presei muzicale şi publicului competent. În 1957, Naidenov realizează, cu mare succes, pe scena Operei de Stat din Berlin, drama muzicală a lui Modest Mussorgski, *Hovanscina*. În 1962, a creat la Leningrad, la invitaţia directorului Teatrului Mic de operă şi balet, operele *Othello* şi *Turandot*. În toamna aceluiaşi an, *Teatrul mic* prezintă, la Moscova, operele *Othelo* şi *Vasul fantomă*, dirijate de asemenea de Asen Naidenov. Toţi specialiştii au recunoscut, în unanimitate, marele talent artistic al dirijorului bulgar, astfel încît a fost invitat de dirijorul principal al orchestrei *Teatrului Mare* să conducă cîteva spectacole, în stagiunea 1963—64 şi să monteze operele *Rigoletto* şi *Don Carlos*. Deci, cea de-a 188-a stagiune a celui mai important teatru liric din U.R.S.S. a fost deschisă, pentru prima dată în istoria sa, cu participarea unui dirijor bulgar. Naidenov a dirijat acolo următoarele opere : *Dama de pică, Vasul fantomă, Aida, Evghenii Oneghin, Boris Godunov, Nunta lui Figaro, Rigoletto* etc. Entuziasmul şi admiraţia specialiştilor şi publicului creşteau cu fiecare apariţie a celebrului dirijor bulgar.

Trebuie să specificăm că grandioasa punere în scenă a operei *Don Carlos* de Verdi, jucată pentru prima dată pe scena Palatului Congreselor din Kremlin, sub conducerea lui Naidenov, a fost unul din evenimentele cele mai remarcabile, în domeniul muzicii, care au avut loc în ultimii ani la Moscova. Ziarul *Sovietskaia Cultura*, referindu-se la acest eveniment, scria în noiembrie 1963 : „...Scumpul nostru oaspete simte în mod excepţional nervul emotiv al muzicii lui Verdi. Uşor şi fără nici un efort, el îşi transmite concepţiile, interpreţilor. Naidenov îşi concretizează ideile şi părerile asupra muzicii lui Verdi într-o manieră autoritară şi foarte convingătoare, sprijinindu-se întotdeauna pe solişti, ca şi cum ar respira la unison cu ei".

Asen Naidenov a fost întotdeauna oaspetele cel mai dorit, atît pe scena operei cît şi pe podiumul de concert. Întotdeauna aplaudat ca dirijor al Filarmonicii de Stat din Sofia, el a fost şi este chiar şi în prezent oaspetele preferat al Orchestrei Radio şi Televiziunii Bulgare. A dirijat cu mare succes trei concerte ale Filarmonicii din Leningrad.

A. Naidenov posedă o impecabilă tehnică a mîinilor. El este în stare să se facă înţeles într-o manieră exactă şi foarte laconică. Fără a căuta efecte gratuite, el obţine o frază muzicală nuanţată şi bine echilibrată. Activitatea creatoare desfăşurată de Asen Naidenov este extrem de bogată şi variată. A fost apreciat mult aportul şi meritele sale în domeniul operei, conferindu-i-se titlul de „Artist al poporului". I s-a decernat, de asemenea, de trei ori titlul de „Laureat al Premiului Dimitrov", precum şi medalia „Republica Populară Bulgaria" clasa I.

Cei 70 de ani au argintat părul marelui artist, dar nu i-au micşorat vitalitatea. Chiar şi acum multe proiecte prind viaţă în spiritul său creator. Cu acelaşi entuziasm, el continuă să dirijeze spectacole de operă şi concerte, atît în Bulgaria cît şi în străinătate. Acest lucru se întîmplă deoarece numai legătura directă cu muzica este capabilă să facă viaţa marelui artist plină de sens şi de conţinut.

EKATERINA NIKOLOVA

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations
de l'Union des Compositeurs
de la République Socialiste de Roumanie

SILHOUETTE

Zeno Vancea

En plein déploiement de sa créativité, Zeno VANCEA, compositeur, musicologue, pédagogue, est une personnalité artistique complexe, un animateur de la vie musicale roumaine. En plus des remarquables mérites dans le domaine de la création musicale, Zeno VANCEA s'est acquis dans la culture roumaine contemporaine le prestige du militant pour l'affirmation de l'école musicale nationale moderne.

Originaire du Banat, il est né le 8 octobre 1900 à Bocşa-Vasioviei. Il suit les classes du Lycée de Lugoj, en manifestant, dès lors, un penchant pour l'art des sons. Entre 1915 et 1918, il est, dans la même ville, l'élève de Ion VIDU (théorie) et de Iosif WILLER (harmonie, contrepoint). En 1919, il part à Cluj où il suit, jusqu'en 1921, les cours du Conservatoire de cette ville, ayant comme professeurs : Augustin BENA, Hermann

KLEE, Gheorghe DIMA (études théoriques), Ana VOILEANU et Liviu TEMPEA (piano). En 1921, il se rend à Vienne pour y enrichir ses connaissances musicales ; il y suit les cours du Neues Wiener Konservatorium, *en étudiant, entre autres, le contrepoint et la composition avec* le professeur Dr. Ernst KANITZ.

Zeno Vancea a mené de pair une intense activité de créateur et de professeur : prof. de musique au Liceul Militar *de Tîrgu-Mureş 1926—1929), prof. d'harmonie et d'histoire de la musique (1929—1940) et directeur (1945—1948) du* Conservatorul Municipal *de la même ville ; prof. de contrepoint et d'histoire de la musique au* Conservatorul Municipal *de Timişoara (1940—1945) ; directeur général de la musique (1948—1949) et de l'enseignement artistique (1949—1950) au Ministère des Arts de Bucarest ; prof. d'histoire de la musique (1949—1953) et de contrepoint (1953—1968) au* Conservatorul „Ciprian Porumbescu" *de Bucarest.*

Il a été le rédacteur en chef de la revue MUZICA de Bucarest (1953—1963). Il a assumé la charge de Secrétaire (1949—1953) et (dep. 1968) de Vice-Président de l'Union des Compositeurs de la R. S. de Roumanie. Depuis 1970, il est membre de l'Academia de Stiinţe Sociale şi Politice *de la R. S. de Roumanie.*

Par des études, articles, essais, Zeno VANCEA a contribué à différentes publications du pays et de l'étranger : MUZICA, STUDII DE MUZICOLOGIE, CONTEMPORANUL, FLACĂRA, TRIBUNA (Cluj), LUPTĂTORUL BĂNĂŢEAN (Timişoara), SCÎNTEIA, ROMÂNIA LIBERĂ, SOVIETSKAIA MUZIKA (Moscou), HUDEBNY ROZHLEDY (Prague), SLOVENSKA HUDBA (Bratislava), MUZSIKA (Budapest), BĂLGARSKA MUZIKA (Sofia) etc. Auteur d'ouvrages de musicologie parus aux Editions Musicales de l'Union des Compositeurs.

Il est apparu dans des émissions radiophoniques et télévisées, a tenu des conférences, des concerts-leçons, des communications scientifiques, comme par exemple en 1956 à Prague, en 1956 et 1960 à Vienne, en 1957 à Venise, en 1958 à Brno, 1959, 1960 à Budapest, 1960 à Varsovie, ainsi qu'à Münich, Hambourg, Stuttgart (1968). Membre de jurys musicaux nationaux et internationaux.

DISTINCTIONS

I-e Mention (1934), III-e Prix (1936), II-e Prix (1937 et 1938), I-er Prix (1934) de composition „George Enesco". Prix d'Etat (1953). Maître Emérite de l'Art (1954). Ordre du Travail, II-e cl. (1968). Ordre du Mérite Culturel, I-e cl. (1969).

OEUVRE

DIVERTISSEMENTS CHORÉGRAPHIQUES

Priculiciul (Le faune et la belle du village), ballet-pantomime en un acte, livret du compositeur, 1933, Bucarest, Ed. Mus., 1958.

MUSIQUE DE SCÈNE

Oedip-Rege (Oedipe-Roi) de Sophocle, 1934 ; *Moartea lui Optun (La mort d'Optun)* d'Ovid Densuşianu, 1934.

MUSIQUE VOCALE-SYMPHONIQUE

Psalmul 31 pour solistes, choeur et orchestre, sur vers de D. Nanu, 1931 ; *Recviem* pour solo, choeur et orchestre, 1941 ; *Cîntecul păcii (Le chant de la paix),* cantate pour choeur mixte et orchestre, sur vers de Viteslav-Nezval, 1961.

MUSIQUE SYMPHONIQUE

Rapsodia bănăţeană nr. 1 pentru orchestră (Rhapsodie du Banat no. 1 pour orchestre), 1926 ; *Scoarţe (Tapis),* suite pour orchestre de chambre, 1928 ; *Două dansuri groteşti (Deux danses grotesques),* 1937 ; *Simfonietta I,* 1948, Bucarest, Ed. de l'Etat, 1949 ; *Rapsodia bănăţeană nr. 2 pentru orchestră (Rhapsodie du Banat no. 2 pour orchestre),* 1950 ; *O zi de vară (Une journée d'été),* suite symphonique, 1951 ; *Triptic simfonic (Preambul, Intermezzo, Marş),* 1958, Bucarest, Ed. Mus., 1960 ; *Concertul pentru orchestră (Concerto pour orchestre),* 1961, Bucarest, Ed. Mus., 1963 ; *Cinci piese pentru orchestră de coarde (Cinq pièces pour orchestre à cordes),* 1964 ; *Simfonietta II,* 1967.

MUSIQUE DE CHAMBRE

Preludiu fugă şi tocata pentru pian, 1921, Bucarest, Ed. Mus., 1959 *(Toccata) ; Suită în stil bizantin pentru cvartet de coarde (Suite en style byzantin pour quatuor à cordes),* 1931 ; *Cvartet de coarde nr. 1*

(Quatuor à cordes no. 1), 1934 ; *Preludiu şi Scherzo pentru pian (Prélude et Scherzo pour piano)*, 1925, révisé en 1937 ; *Cvartetul de coarde nr. 2 (Quatuor à cordes no. 2)*, 1953, Bucarest, ESPLA, 1955 ; *Cvartetul de coarde nr. 3 (Quatuor à cordes no. 3)*, 1963 ; *Cvartetul de coarde nr. 4 (Quatuor à cordes no. 4)*, 1966.

MUSIQUE CHORALE

Psalmul 127 pour choeur mixte, 1927 ; *Liturghia pentru cor mixt, pe melodii de strană din Banat (Liturgie pour choeur mixte, sur des airs de lutrin du Banat)*, 1928 ; *Liturghia nr. 2 pentru cor mixt, pe melodii de strană din Ardeal (Liturgie no. 2 pour choeur mixte, sur des airs de lutrin de Transylvanie)*, 1936 ; *Imagini bănăţene (Images du Banat)*, pour choeur mixte, vers populaires, 1956, dans LUCRĂRI CORALE POLIFONICE *(Oeuvres Chorales polyphoniques)*, suppl. de la revue MUZICA, Bucarest, 1956, no. 1—3.

MUSIQUE VOCALE

Cinci lieduri pe versuri de R. M. Rilke (Cinq lieder sur vers de R. M. Rilke), 1926—1927 ; *Cinci lieduri pe versuri de George Bacovia (Cinq lieder sur vers de George Bacovia)*, 1946 ; *Trei lieduri pe versuri de Mihai Beniuc (Trois lieder sur vers de Mihai Beniuc)*, 1947 ; *Cinci lieduri pe versuri de Al. George (Cinq lieder sur vers d'Al. George)*.

MUSICOLOGIE

Chestionar de istoria muzicii universale şi româneşti (Questionnaire d' histoire de la musique universelle et roumaine), Tg. Mureş, édité par l'auteur, 1938 ; *Muzica bisericească corală la români (La musique chorale sacrée chez les Roumains)*, 1938, Timişoara, Ed. Mentor S.A., 1944 ; *Cartea dirijorului de cor. Îndreptar pentru uzul conducătorilor de cor (Le livre du maître de choeur. Guide à l'usage des maîtres de choeur)*, Timişoara, Ed. Mentor S.A., 1945 ; *Şase scene din viaţa ţăranilor muncitori de Sabin V. Drăgoi (Six scènes de la vie des paysans travailleurs de Sabin V. Drăgoi)* dans MUZICA, Bucarest, 1951, no. 5 ; *Istoria muzicii româneşti. Curs pe anul universitar 1951—1952 (Histoire de la musique roumaine. Cours de l'année universitaire 1951—1952)*, lithogr., cons., Bucarest, 1953 ; *Rolul muzicii populare în creaţia lui Béla Bartók (Rôle de la musique populaire dans la création de Béla Bartók)* dans MUZICA. Bucarest, 1951, no. 3—4 ; *Contribuţii la studiul armoniei muzicii noastre populare. Cu privire la armonia muzicii noastre lăutăreşti (Contributions à l'étude de l'harmonie de notre musique populaire. Au sujet de l'harmonie de la musigue de nos violoneux)*, dans MUZICA, Bucarest, 1953, no. 4 ; *Concertul pentru pian şi orchestră de Paul Constantinescu (Concerto pour piano et orchestre de Paul Constantinescu)* dans MUZICA, Bucarest, 1953, no. 3 ; *Intonaţii populare româneşti în muzica lui George Enescu (Intonations populaires roumaines dans la musique de George Enesco)*, dans MUZICA, Bucarest, 1954, no. 1 ; *Sonata pentru flaut şi pian de Ludovic Feldman (Sonate pour flûte et piano, de Ludovic Feldman)*, dans MUZICA, Bucarest, 1954, no. 3 ; *Zece ani de creaţie muzicală românească (Dix ans de création musicale roumaine)*, dans MUZICA, Bucarest, 1954, no. 7—8 ; *Serghei Serghievici Prokofiev*, dans MUZICA, Bucarest, 1954, no. 9 ; *Despre noţiunea de dezvoltare în muzică (De la notion du développement en musique)*, dans MUZICA, Bucarest, 1955, no. 3, 7, 8 ; *Rolul şi creaţia lui George Enescu în muzica românească (Le rôle et la création de George Enesco dans la musique roumaine)*, dans MUZICA, Bucarest, 1955, no. 5 ; *Béla Bartók, marele compozitor contemporan (Béla Bartók, ce grand compositeur contemporain)*, dans MUZICA, Bucarest, 1955, no. 9 ; *Cvartetele lui Dimitrie Cuclin (Les Quatuors de Dimitrie Cuclin)*, dans MUZICA, Bucarest, 1955, no. 12 ; *Problema conţinutului şi a formei în creaţia şcolilor muzicale naţionale (Problème du contenu musical et de la forme dans la création des écoles musicales nationales)*, dans MUZICA, Bucarest, 1956, no. 1—2 ; *Despre caracterul realist al muzicii profesionale româneşti şi rădăcinile sale istorice (Du caractère réaliste de la musique professionelle roumaine et de ses racines historiques)*, dans MUZICA, Bucarest, 1956, no. 4—5 ; *Festivalul muzical „Primăvara la Praga" (Le festival musical „Le printemps praguais")*, dans MUZICA, Bucarest, 1956, no. 7 ; *Stand und Ergennisse der rumänischen musikwissenschaftlichen Forschung über die Beziehungen der Werke Mozart's zu Rumänien*, dans Internationale Konferenz über das Leben und Werk W. A. Mozart, Praha, Verband Tschechoslowakischer Komponisten, 1956 ; *Influenţa melosului popular asupra creaţiei lui Béla Bartók (Influence de la mélodie d'essence populaire sur la création de Béla Bartók)*, dans MUZICA, Bucarest, 1956, no. 9 ; *Despre melodie (De la mélodie)*, dans MUZICA, Bucarest, 1956, no. 10 ; *Die sozialen Grundlagen der rumänischen Kunstmusik, dans Bericht* über der Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress, Wien Mozartjahr, 1956, Graz-Köln, Verlag Hermann Böhlaus Nachf., 1958 ; *Încotro se orientează tinerii noştri compozitori, (De quel côté se dirigent nos jeunes compositeurs)*, dans MUZICA, Bucarest, 1957, no. 1 ; *Pentru lărgirea bazelor stilistice ale creaţiei româneşti (Pour le développement des bases de style de la création musicale roumaine)*, dans MUZICA, Bucarest, 1957, no. 6 ; *Disonanţa, unul din aspectele armonice ale muzicii populare instrumentale din estul şi sud-estul Europei (La dissonnance, un des aspects harmoniques de la musique populaire instrumentale de l'Est et du Sud-Est de l'Europe)*, dans MUZICA, Bucarest, 1957, no. 8 ; *În oraşul primei ucenicii a lui George Enescu (Dans la ville du premier apprentissage de George Enesco)*, dans MUZICA, Bucarest, 1957, no. 11 ; *Tradiţie şi inovaţie în muzică (Tradition et innovation en musique)*, dans MUZICA, Bucarest, 1958, no. 2 ; *Janácek und die führenden Komponisten der sudosteuropäischen Schulen : Bartók, Enescu, Kodaly*, dans Leos Janácek a soudobá hudba, Mezináradni Hudebne Vedecky Kongres, 1958, Praha, Knizice hudebnich Rozhledy, 1963 ; *Despre polifonie (Sur la polyphonie)*, dans MUZICA, Bucarest, 1958, no. 5 ; *Concertele dirijate de George Georgescu (Les concerts dirigés par George Georgesco)*, dans MUZICA, Bucarest, 1958, no. 6 ; *Leos Janacék — la 30 de ani de la*

moartea lui — (Leos Janacék — à l'occasion des 30 ans depuis sa mort —), dans MUZICA, Bucarest, 1958, no. 8 ;*Janacék şi reprezentanţii de frunte ai şcolilor muzicale din sud-estul Europei (Janacék et les représentants de marque des écoles musicales du Sud-Est de l'Europe*, dans MUZICA, Bucarest, 1958, no. 12 ; *Al II-lea Congres al compozitorilor din R. S. Cehoslovacia (Le II-e Congrès des compositeurs de la R. S. de Tchécoslovaquie)*, dans MUZICA, Bucarest, 1959, no. 3 ; *Muzicologia (La musicologie)* dans MUZICA, Bucarest, 1959, no. 8 ; *Problema tonalităţii în lumina dezvoltării istorice a conceptului armonic (Le problème de la tonalité à la lumière du développement historique du concept de l'harmonie)*, dans MUZICA, Bucarest, 1959, no. 9, 11, 12 ; *Lucrările celui de al 13-lea Congres al Consiliului Internaţional de muzică populară — Viena (Les travaux du 13-e Congrès du Conseil International de musique populaire — Vienne)*, dans MUZICA, Bucarest, 1960, no. 9 ; *Despre reflectarea realităţii, expresivitatea filosofică şi dramatismul în muzică (La peinture de la réalité, l'expression philosophique et le dramatique en musique)*, dans MUZICA, Bucarest, 1960, no. 10 ; *Pentru înţelegerea justă a unor principii de orientare a muzicii noastre (Pour comprendre de la bonne manière certains principes d'orientation de notre musique)*, dans MUZICA, Bucarest, 1961, no. 1 ; *Enescu, astăzi (Enesco, aujourd'hui)*, dans MUZICA, Bucarest, 1961, no. 8 ; *Arta lui Liszt şi Bartók — mijloc de înfrăţire între popoare (legăturile celor doi muzicieni cu ţara noastră) (L'art de Liszt et de Bartók — moyen de fraternisation entre les peuples (les rapports des deux musiciens avec notre pays)*, dans MUZICA, Bucarest, 1961, no. 11—12 ; *Der Einfluss Haydns auf die rumänischen Komponisten des XIX Jh.*, dans Bericht über die Internationale Konferenz zum Andenken Joseph Haydns, Budapest, Akadémiai Kiado, 1961 ; *Scurtă privire critică asupra muzicii dodecafonice (Coup d'oeil critique sur la musique dodécaphonique)* dans MUZICA, Bucarest, 1962, no. 1 ; *80 de ani de la naşterea lui Zoltan Kódaly (80 ans depuis la naissance de Zoltan Kódaly)*, dans MUZICA, Bucarest, 1962, no. 3 ; *Temeiurile pentru studiul moştenirii lui Dimitrie Cuclin (Fondements pour l'étude de l'héritage de Dimitrie Cuclin)*, dans MUZICA, Bucarest, 1962, no. 10 ; *Igor Stravinski*, dans MUZICA, Bucarest, 1962, no. 11 ; *Procesul istoric de formare a limbajului muzicii noastre profesionale (Le processus historique de formation du langage de notre musique professionnelle)*, dans MUZICA, Bucarest, 1962, no. 10 et 1963, no. 4 ; *Inspiraţie din melosul popular şi exigenţele artei contemporane (Inspiration du génie mélodique populaire et les exigences de l'art contemporain)*, dans MUZICA, Bucarest, 1963, no. 10 ; *Rolul elementelor populare în procesul de formare a limbajului muzicii culte româneşti din secolul XIX (Rôle des éléments populaires dans le processus de formation du langage de la musique savante roumaine au XIX-e siècle)*, dans STUDII DE MUZICOLOGIE, Bucarest, 1965, no. 1 ; *Raportul între naţional şi universal în lumina dezvoltării istorice a muzicii (Le rapport entre le caractére national et le caractére universel, à la lumière du développement historique de la musique)*, dans MUZICA, Bucarest, 1966, no. 3 ; *Chemarea artei (L'appel de l'art)*, dans MUZICA, Bucarest, 1966, no. 4 ; *Theodor Rogalski*, dans MUZICA, Bucarest, 1966, no. 5 ; *Aportul creator al lui Mihail Jora şi rolul său în evoluţia muzicii noastre (L'apport créateur de Mihail Jora et son rôle dans l'évolution de notre musique)* dans MUZICA, Bucarest, 1966, no. 10 ; *Trecutul istoric al patriei, sursă de inspiraţie în muzica noastră (Le passé historique de la patrie, source d'inspiration pour notre musique)*, dans MUZICA, Bucarest, 1967, no. 5 ; *Tendinţe şi orientări în muzica contemporană (Tendances et orientations dans la musique contemporaine)*, dans MUZICA, Bucarest, 1968, no. 1 ; *Stilul în muzică (Le style en musique)*, dans MUZICA, Bucarest, 1968, no. 9 ; *Marcel Mihalovici*, dans MUZICA, Bucarest, 1968, no. 10 ; *George Enesco : musicien humaniste*, dans STUDII DE MUZICOLOGIE, Bucarest, 1968, no. 4 ; *Creaţia muzicală românească sec. XIX—XX (La création musicale roumaine, XIX-e—XX-e siècles)*, vol. I, Bucarest, Ed. Mus., 1968 ; *Evoluţia simfoniei româneşti (Evolution de la symphonie roumaine)*, dans MUZICA, Bucarest, 1969, no. 4, 6, 11 ; *Sensul contemporaneităţii în muzica noastră (Signification de l'esprit contemporain dans notre musique)*, dans MUZICA, Bucarest, 1969, no. 10.

TRADUCTION

Béla Bartók par Szabolsci Bence, Bucarest, Ed. Mus., 1962

BIBLIOGRAPHIE

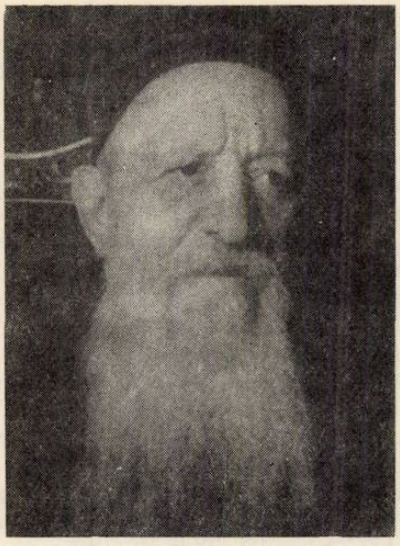
Peisajul muzicii noastre şi educarea muzicală a publicului. Interviu cu Zeno Vancea, par ATANASIU, Eugen, dans ROMÂNIA LIBERĂ, Bucarest, 1965, 29 août, no. 6491 ; BREAZUL, George, *Zeno Vancea*, dans TEATRUL ŞI MUZICA, Bucarest, 1955, no. 1 ; COSMA, Viorel, *Compozitori şi muzicologi români*, Bucarest, Ed. Mus., 1965 ; DRAGA, George, *Cvartetul pentru coarde nr. 4 de Zeno Vancea*, dans MUZICA, Bucarest, 1968, no. 2 ; DRĂGOI, Constantin, *Creaţia muzicală românească sec. XIX—XX, vol. I de Zeno Vancea*, dans MUZICA, Bucarest, 1969, no. 8 ; DUMITRESCU, Ion, *Cvartetul de Zeno Vancea*, dans MUZICA, Bucarest, 1954, no. 1 ; DUMITRESCU, Mariana, *Baletul „Priculiciul" de Zeno Vancea*, dans MUZICA, Bucarest, 1960, no. 2 ; *Enciclopedia della musica*, vol. IV, Milano, Ed. G. Ricordi, 1964 ; *Encyclopédie de la Musique*, vol. III, Paris, Ed. Fasquelle, 1961 ; FIRCA, Gheorghe, *Concertul pentru orchestră de Zeno Vancea*, dans MUZICA, Bucarest, 1962, no. 8 ; MANGOIANU, Ştefan, *Concertul pentru orchestră de Zeno Vancea*, dans MUZICA, Bucarest, 1963, no. 7 ; POPOVICI, Doru, *Pe marginea unei prime audiţii*, dans TRIBUNA, Cluj, 1962, 24 mai, no. 21 (277) ; *Riemann Musik Lexikon*, vol. 11, Mainz, Ed. Schott's Söhne, 1961 ; SZABOLCSI, Bence— TOTH, Aládár, *Zenei Lexikon*, vol. III, Budapest, Zenemükiadó Vállalat, 1965 ; VANCEA, Zeno, dans M.G.G., vol. XIII, Kassel, Bärenreiter Verlag, 1966 ; etc.

DISQUES

Priculiciul (suită simfonică) (Le faune et la belle du village suite symphonique), dir. : Emanuel Elenescu, Orchestre de la R.T.V.—Roum. (E.D.C. 49).

Triptic simfonic, dir. mus. : Iulius Karr-Bentolli, Orchestre de la Cinématographie (E.C.E. 0380).

Constantin V. DRĂGOI



IOAN D. PETRESCU

Nous perdons en IOAN D. PETRESCU le savant de célébrité mondiale, le maître aimé de tant de générations de disciples, l'érudit qui a répandu à travers le monde la renommée de la science roumaine et de sa pratique du recueil et de la recherche du trésor musical ancestral.

Je l'ai connu au temps de mon apprentissage sur la glèbe fertile de l'ancien chant byzantin, véritable châsse de beautés que notre musique a héritées des aïeux ; elles se sont épanouies à la chaleur du zèle dévoué des chantres anonymes de musique psaltique pleins de talent, à la flamme de l'esprit vif et sensible de Macarie et d'Anton Pann ou du savoir de tous ces Kiriac, Gavriil Musicescu, Stefanache Popescu, Ion Popescu-Pasărea, et elles ont fructifié grâce à l'entendement de haute qualité de quelques maîtres de la musique roumaine moderne, créateurs d'originales sonates, de symphonies et d'oratorios pétris avec le levain vigoureux de la mélodie byzantine.

Ses regards tournés vers le passé glorieux de cette culture autant que sur le présent et l'avenir plein de ressources de la science et de la création musicale du genre, IOAN D. PETRESCU a été, parmi ces maîtres, un point de départ, un moment de synthèse, un téméraire défrichement de la voie, en même temps qu'un admirable accomplissement de la science et du talent roumain.

Formé au Conservatoire de Bucarest, à la Schola Cantorum et à la Sorbonne de Paris, IOAN D. PETRESCU a joui de l'appréciation de ses illustres maîtres, le devenant lui-même par la suite, et a reçu d'importantes distinctions pour son activité scientifique.

Nous ne pourrions parcourir ici tout le palmarès des réalisations scientifiques et artistiques de IOAN D. PETRESCU ; et nous ne pourrions pas, non plus, dévider en si peu de temps le fil sompteux de son activité aussi persévérente que discrète.

Mais je voudrais pouvoir souligner en ce moment notre devoir de continuer ce que, de manière aussi prestigieuse, I.D.PETRESCU a réalisé dans le domaine du recueil, de la transcription, de la systématisation des monuments de monodie byzantine et grégorienne, de l'apposition des bases de la pratique et de la théorie des modes et des rythmes, dans le domaine enfin des éléments de structure musicale et poétique de tous ces trésors. Sa contribution a d'autant plus de résonance que cette science, à la fois si ancienne et si récente, n'a pu être approchée le long de l'histoire de la culture, que dans très peu de cas étant fouillée en profondeur. IOAN D. PETRESCU nous laisse un nombre impresionnant d'articles d'analyse et d'études monographiques, d'anthologies, d'anciennes recherches admirablement rédigées, ainsi que deux gands ouvrages qui synthétisent la riche expérience de l'auteur: le premier intitulé *Studii de paleografie muzicală bizantină (Etudes de paléographie musicale byzantine)*, a paru il y a trois ans aux Editions Musicales, de l'Union des Compositeurs de Roumanie, en suscitant l'intérêt très vif des spécialistes du pays et de l'étranger. Le second ouvrage, ayant le même caractère analytique et synthétique, est en préparation pour la presse. C'est par conséquent un devoir d'honneur qui nous revient de fouiller les principes et les enseignements du plus marquant de nos byzantinistes et de continuer son oeuvre pour la plus grande gloire et le profit de la culture roumaine.

Nous héritons également de IOAN D. PETRESCU des textes de quelques communications scientifiques présentées à des congrès de Roumanie, de France, d'Italie et autres pays, d'études publiées dans des revues roumaines et étrangères ou dans le recueil *Studii de muzicologie (Etudes de musicologie)* imprimé par les soins du bureau de la Section de Musicologie de l'Union des Compositeurs ; enfin de documents sonores qu'il a réalisés à l'Union des Compositeurs et qui contiennent des interprétations d'une authenticité irréprochable, que seul il savait donner aux mélodies d'âge séculaire et millénaire. Nous avons donc le devoir de les imprimer sur disque, de les examiner de plus près, de les intégrer dans notre science musicologique d'aujourd'hui et de demain.

Prof. NICOLAE LUNGU

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

CUPRINS

DISCUȚII

Liviu Rusu
Valorificarea moștenirii noastre muzicale 1— 5

CREAȚII

Mihai Moldovan
Liviu Glodeanu : „Zamolxe“ . . . . . 6— 9

Anton Dogaru
Lucrări de Nicolae Coman . . . . . 10—14

Aurel Stroe
Compoziții și clase de compoziții (II) . . 15—20

VIAȚA MUZICALĂ

J. V. Pandelescu, Liviu Glodeanu, Dan Buciu, Petre Codreanu, Dumitru Avakian, Emil Dragea, George Derieteanu, Constantin Răsvan . . . . . 21—32

Eugen Vicos
Vitrina publicațiilor străine . . . . . 33—35

Liliana Constantinescu
Prezențe românești 36

DE PESTE HOTARE

Octavian L. Cosma
Itinerar muzical american . . . . . 37—42

Ekaterina Nikolova
Asen Naidenov . . . . . 42—43

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Constantin V. Drăgoi
Silhouette : Zeno Vancea . . . . . 44—47

Nicolae Lungu
Ioan D. Petrescu 48

SOMMAIRE

OPINIONS

Liviu Rusu
La mise en valeur de notre héritage musical . . . . . 1— 5

NOUVELLES OEUVRES

Mihai Moldovan
Liviu Glodeanu : „Zamolxe“ . . . . . 6—9

Anton Dogaru
Oeuvres de Nicolae Coman . . . . . 10—14

Aurel Stroe
Compositions et classes de compositions 15—20

LA VIE MUSICALE

J. V. Pandelescu, Liviu Glodeanu, Dan Buciu, Petre Codreanu, Dumitru Avakian, Emil Dragea, George Derieteanu, Constantin Răsvan . . . . . 21—32

Eugen Vicos
Revue des publications étrangères . . . . 34—35

Liliana Constantinescu
Présences roumaines 36

DE L'ÉTRANGER

Octavian L. Cosma
Itinéraire musical américain . . . . . 37—42

Ekaterina Nikolova
Asen Naidenov . . . . . 42—43

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Constantin V. Drăgoi
Silhouette : Zeno Vancea . . . . . 44—47

Nicolae Lungu
Ioan D. Petrescu 48

Muzica — Nr. 6 — p. 1—48 — București — iunie 1970

Redacția și administrația : București — Str. „13 Decembrie“
Nr. 24, Sector 7
Telefon : 15.21.19 sau 14.77.10

COLEGIUL REDACȚIONAL

Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiașiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ștefan Niculescu, Laurențiu Profeta, Sigismund Toduță.
Vasile Tomescu (redactor-șef)

Pe coperta I : Scenă din opera „Decebal“ de Gh. Dumitrescu.
Coperta și macheta artistică : Adrian Constantinescu
foto interior : C. Abărbieriței

I. P. „Informația“, c. 5470

64.421

Prețul lei 7

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ȘI ARTĂ

1970 iulie

7

CUPRINS

Laurenţiu Profeta
Umanismul şi cultura socialistă . . . . . 1—3

Sigismund Toduţă
Muzicologia şi specializarea postuniversitară 4—9

MOŞTENIREA ENESCIANĂ

Ştefan Mangoianu
Suita a III-a „Sătească" de George Enescu 10—16

CREAŢII

Theodor Bălan
Enescu pianist . . . . . 17—20

Corneliu Dan Georgescu
Anatol Vieru: „Clepsidra" . . . . . 21—26

OPINII

Victor Iliescu
Consideraţii asupra limbajului muzical . 27—30

ÎNSEMNĂRI

Dan Negreanu
Federaţia Concursurilor internaţionale de muzică 30

VIAŢA MUZICALĂ

Dumitru Bughici şi J.-U. P.
Sergiu Celibidache şi Orchestra simfonică suedeză . . . . . 31—33

J.-U. P.
Orchestra simfonică din Bamberg . . . 33—34

J.U.- Pandelescu, Dumitru Avakian, Theodora Albescu Silvian Georgescu, Elisabeta Suciu . . 34—40

DIN ŢARĂ

G. Ungur
Prime audiţii la Iaşi 40

Constantin Răsvan
Festivaluri corale la Lugoj şi Piteşti . . . 40—42

★

Liliana Constantinescu
Revista „Vibraţii" a Liceului de muzică nr. 1 din Bucureşti 42

Tudor Ciortea
Idei noi în călăuzirea unei noi reviste . 43—44

NOUVELLES MUSICAES DE ROUMANIE

Constantin Drăgoi
Silhouette: Gheorghe Dumitrescu . . . 45—47

Grigore Constantinescu
Une monographie de la musique de chambre: Le Quatuor à cordes de Haydn à Debussy de Wilhelm Berger . . . . . 47—48

Nouveaux ouvrages présentés aux bureaux des sections de création de l'Union des compositeurs 48

Le cinquième Festival International George Enescu (Programme)

SOMMAIRE

Laurenţiu Profeta
L'Humanisme et la culture socialiste . . 1—3

Sigismund Toduţă
La musicologie et sa spécialisation après l'université . . . . . 4—9

Ştefan Mangoianu
La III-a Suite Villageoise de Georges Enesco 10—16

Theodor Bălan
Enesco pianiste . . . . . 17—20

CREATIONS

Corneliu Dan Georgescu
Anatol Vieru: „Clepsydre" . . . . . 21—26

OPINIONS

Victor Iliescu
Considérations sur le langage musical . 27—30

Dan Negreanu
La Fédération des Concours Internationaux de Musique 30

LA VIE MUSICALE

Dumitru Bughici et J.-U. P.
Serge Celibidache et l'Orchstre Symphonique Suédois . . . . . 31—33

J.-U. P.
L'Orchestre Symphonique de Bamberg . 33—34

J.-U. P., Dumitru Avakian, Theodora Albescu, Silvian Georgescu, Elisabeta Suciu . . . . . 34—40

DANS LE PAYS

G. Ungur
Premières auditions à Jassy 40

Constantin Răsvan
Lugoj et Piteşti . . . . . 40—42

★

Liliana Constantinescu
La revue „Vibraţii" du Lycée de Musique no. 1 de Bucarest 42

Tudor Ciortea
Nouvelles idées pour guider une revue nouvelle . . . . . 43—44

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Constantin Drăgoi
Silhouette: Gheorghe Dumitrescu . . . . 45—47

Grigore Constantinescu
Une monographie de la musique de chambre: „Le Quatour à cordes de Haydn à Debussy" de Wilhelm Berger . . . . 47—48

Nouveaux ouvrages présentés aux bureaux des sections de création de l'Union des Compositeurs 48

Le cinquième Festival International „George Enescu" (Programme)

MUZICA
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ȘI ARTĂ
Anul XX nr. 7 Iulie 1970

BIBLIOTECA ASTRA SIBIU

UMANISMUL ȘI CULTURA SOCIALISTĂ

de LAURENȚIU PROFETA

Dezbaterea desfășurată în cadrul Uniunii compozitorilor, avînd ca temă : „Umanismul și cultura socialistă", a avut meritul de a releva idei interesante. Au fost analizate și caracterizate trăsăturile umaniste ale muzicii noastre actuale, s-a vorbit despre marile tradiții umaniste ale muzicii românești, concretizate în mod strălucit în *Oedip-ul enescian,* despre perspectivele majore pe care le deschide în acest domeniu cultura socialistă, cultură umanistă prin însăși esența ei.

Desfășurată în lumina documentelor Congresului al X-lea, dezbaterea a fost și un prilej de manifestare a atașamentului nostru ferm față de politica Partidului Comunist Român, politică pusă în toate împrejurările în slujba idealurilor umanismului socialist.

N-aș putea să subliniez îndeajuns actualitatea temei care a fost pusă în discuție. Mă voi mulțumi să ilustrez acest lucru ca un fapt pe care îl consider semnificativ :

La ultimul Congres al Consiliului Internațional al Muzicii, ținut la Paris în toamna anului 1969, cuvîntul de încheiere a dezbaterilor a fost de fapt o pledoarie pentru umanism, pentru reîntronarea valorilor umane acolo unde ele au fost uzurpate în arta muzicală. În acest înflăcărat apel susținut de muzicologul francez Georges Friedman erau citate la loc de cinste cuvinte ale lui George Enescu, exprimînd ideea rolului prin excelență umanist al muzicii.

Este foarte greu a defini astăzi noțiunea de umanism ; în general este greu să definești o noțiune pe care toată lumea se pare că o cunoaște, dar a cărei complexitate îi depășește pe cei mai mulți.

Scopul dezbaterii noastre a fost acela de a privi în toată complexitatea ei problema umanismului, în contextul culturii contemporane.

Umanismul presupune gîndirea și regîndirea tuturor categoriilor și valorilor în raport cu omul, luat ca măsură a tuturor lucrurilor. Dar acest „om", pentru marxism nu poate fi o abstracție, el este gîndit ca un om concret, angrenat într-un anumit context social-istoric. Dezbaterea noastră și-a propus să descifreze implicațiile estetice și muzicale ale concepției filozofice umaniste, marxiste, dobîndind totodată, o anumită înarmare teoretică. Se pare că și în domeniul ideologic „armele" clasice nu mai sînt întotdeauna de folos. Există arme noi pe care trebuie să le știm mînui, căci tocmai cu aceste arme noi este astăzi atacat fără cruțare, bătrînul și „pașnicul" umanism clasic...

Personal, cred că umanismul, sau cu alte cuvinte sistemul de valori umane și morale, constituie problema numărul 1 a culturii mondiale actuale ; cultură care, deși pare a fi găsit cheia bunei stări materiale, cunoaște în multe părți ale lumii o cumplită criză a valorilor umane.

În sprijinul acestei afirmații, aș aminti amploarea mișcării de contestare a inegalității sociale și oprimării morale, precum și celelalte mișcări de idei care au devenit și mișcări de mase și care, în ciuda caracterului lor uneori utopic și contradictoriu, nu pot fi trecute cu vederea.

Există astăzi în lume mai multe orientări umaniste și este bine, odată cu apropierile necesare, să facem și unele delimitări. Există un umanism existențialist, de tipul Sartre sau Camus, există unul marcusean sau de orientare anarhistă, există umanismul de esență religioasă. Este necesar ca toate acestea să fie bine înțelese și definite în raport cu umanismul marxist.

Vorbeam mai înainte de atacurile împotriva umanismului, venite din partea unor curente de gîndire neopozitiviste contemporane, printre care și structuralismul.

Se pare că sub loviturile necruțătoare ale acestor curente tipice pentru un anumit spirit științific al secolului XX, umanismul clasic, așa cum îl cunoaștem din marile tradiții ale antichității sau din spiritul renascentist, acest tip de umanism ar fi pe cale de dispariție. Majoritatea cercetătorilor confirmă acest lucru, uneori cu regretul celui care asistă la îngroparea unui bun prieten.

Se pune întrebarea : așa-numita „moarte" a umanismului clasic, trebuie ea oare să însemne abdicarea de la orice principii umaniste în filozofie, artă, societate, sau dimpotrivă, trebuie să constituie un îndemn la întemeierea unui neoumanism contemporan ? Aici încep marile dispute care îi divizează pe filozofii și esteticienii contemporani. Cu riscul de a schematiza, îmi voi îngădui totuși încercarea de a schița tabloul actual al luptei dintre umanism și antiumanism, referindu-mă, în special, la curente care cunosc o anumită vogă în literatura și arta contemporană. Refuzînd să recunoască primatul spiritului științific, existențialismul actual se află în opoziție cu structuralismul unui Lacan sau Foucauld, care, în general, re-

fuză experiența individuală. De fapt, ambele orientări, atît existențialismul cît și structuralismul fetișizează anumite extreme ale condiției umane. Denunțînd dezumanizarea, traumatizarea personalității, unidimensionalizarea omului, Marcuse și odată cu el, toți gînditorii legați de mișcarea de contestare, se ridică împotriva societății capitaliste actuale, fără a oferi însă soluții care să nu poarte în ele un accentuat caracter utopic. Acești gînditori, împreună cu Mc. Luhan, filozoful poate cel mai influent azi, în Statele Unite ale Americii, observă că omul contemporan nu stăpînește uneltele pe care le-a creat, ci dimpotrivă, a devenit sclavul lor.

Acest om ne apare ca un adevărat „ucenic vrăjitor" cuprins de disperare. Simplificînd mult lucrurile și fără a-mi aroga competențe în aceste deosebit de subtile probleme, mi-aș îngădui totuși să fac o împărțire a gîndirii actuale, după felul cum rezolvă ea dilema acestui „ucenic vrăjitor". S-ar schița două grupe : în prima, i-aș cuprinde pe acei gînditori a căror unică preocupare constă în a-i explica „ucenicului" că e zadarnic să mai aștepte apariția mesianică a maestrului său, sfătuindu-l să-și facă rugăciunea de apoi, înainte de a fi înghițit de valuri. În a doua grupă, i-aș vedea pe acei gînditori pe care încă nu i-a cuprins disperarea față de soarta omului și care caută, fiecare potrivit vederilor sale, să-l învețe pe „ucenic" ce trebuie să facă pentru a reintra în stăpînirea uneltelor sale.

Față de unilateralitatea unor sisteme de gîndire contemporane, ca cele înfățișate mai sus, marxismul prezintă avantajul deschiderii sale către ambii poli aflați în controversă la ora actuală ; știința pentru marxiști nu este opusă umanismului, spiritul pozitiv nu este străin de esența omului ; între cele două categorii există o condiționare și o fundamentare reciprocă.

După afirmațiile unor cercetători avizați, majoritatea curentelor filozofice apusene, din ultimii 30—40 de ani, par a avea un caracter reacționar din punct de vedere politic și antiumanist din punct de vedere etic și filozofic. Acest lucru este afirmat, dar nu numai afirmat, ci și demonstrat de-a lungul unui substanțial volum de către Michel Dufrenne, profesor la Nanterre și redactor șef al revistei franceze de estetică. Trecînd în revistă filozofia lui Heidegger, filozofia conceptului, filozofia limbajului, structuralismul și alte curente contemporane, Dufrenne evidențiază orientarea lor antiumanistă. El arată în mod convingător că majoritatea curentelor filozofice și estetice din „noul val" reprezintă neopozitivismul contemporan, expresie ideologică a tehnocrației.

Critica și opoziția uneori violentă, pe care existențialismul de tipul Sartre sau contestatarii anarhiști o fac tehnocreației și gîndirii științifice neopozitiviste, apare însă ca lipsită de argumente suficient de convingătoare, căci aceștia, în ultimă instanță, se situează pe o poziție de neputincioasă negare a progresului tehnic și științific.

Bineînțeles că antiumanismul unor școli și curente nu este întotdeauna exprimat în mod fățiș, explicit. De obicei e vorba de o atitudine ce transpare ; este vorba, nu atît de negarea directă a valorilor umane (deși, și aceasta există la unii „radicali"), ci de *prioritatea* ce se dă unor valori de ordin material, structural, matematic etc. în pofida valorilor spirituale, morale. Apare evident faptul că, cultura socialistă nu poate accepta tezele antiumaniste ale ideologiei burgheze contemporane, teze denunțate, după cum am arătat, nu numai de marxiști, dar și de o mare parte din gînditorii umaniști contemporani.

Dintre tendințele filozofice și estetice cu vădit caracter antiumanist, aș desprinde două, care, pe cît se pare, s-au bucurat de un interes deosebit în unele cercuri literare și artistice. Prima ar fi : scepticismul corosiv, pînă la nihilism față de soarta omului. A doua (decurgînd de fapt din prima) : negarea oricărui sens în activitatea umană și implicit și în opera de artă. Ambele atitudini sînt frecvente în filozofia și arta „absurdului". Faptul că odată cu teoriile *contestabile* au apărut și opere de artă *incontestabile,* nu trebuie să constituie un temei pentru a renunța la aprecierea ideologică. Contradicția între valoarea unor opere de artă luate izolat și nonvaloarea unor teorii estetice ce le însoțesc — este un fenomen des întîlnit în istoria artei.

Scepticismul și nihilismul duse pînă la considerarea drept absurdă a oricărei opțiuni umane sînt fără îndoială străine de gîndirea noastră.

Este adevărat că o doză de scepticism este pînă la un punct explicabilă ca o reacție împotriva gîndirii dogmatice. În artă, trebuie să observăm că această reacție împotriva didacticismului și dogmatismului își are îndreptățirile, dar și excesele ei. Excese care au făcut să se vorbească despre „un nou dogmatism antidogmatic". Îndoiala este mama înțelepciunii, dar perpetuată la infinit, ea poate deveni neputință și lene în gîndire ! Combătîndu-i pe scepticii vremii sale, Bacon spunea despre aceștia că „transformă neputința cunoașterii lor într-o dublă calomnie îndreptată împotriva omului și împotriva științei".

Combătîndu-i pe antiumaniștii vremii noastre, M. Dufrenne scrie : „oricît de departe ar merge gîndirea, pentru a ne dovedi propriile ei limite, vine un moment cînd trebuie ales între ceea ce numim rațiune și ceea ce înțelegem prin nebunie".

Personal, cred că după decenii de pendulare între certitudini rigide, dogmatice și incertitudinea dusă pînă la cultul absurdului, a venit, într-adevăr, timpul pentru a alege, în sfîrșit, *un drum.* Acest drum nu poate fi găsit decît printr-un efort de gîndire creatoare. Ori, atît

scepticismul, cît şi dogmatismul se caracterizează prin opoziţia lor faţă de un efort real de gîndire. Dogmaticul acceptă dînd din cap, scepticul respinge dînd din umeri, nici unul nici altul nu fac însă un veritabil efort pentru a rezolva problema ! Am insistat asupra acestui aspect pentru că am convingerea că el este destul de răspîndit în cultura şi arta actuală. După părerea mea o condiţie *umanistă* a culturii socialiste presupune asanarea tuturor mlaştinilor spirituale ale culturii contemporane, de la *nihilism,* la *dogmatism.*

A doua teză, răspîndită printre filozofii contemporani neopozitivişti, sau în rîndurile avangardei artistice, susţine că astăzi este inutil a mai căuta *un sens* atît în viaţă, cît şi în artă.

Robe-Grillet este unul din promotorii acestei tendinţe de abdicare de la semnificaţie şi mesaj. Robe-Grillet, care nu este numai un scriitor şi cineast de prima mînă, dar şi un teoretician avizat, spune într-un recent interviu următoarele : „Toată opera mea a fost de la început o luptă contra mitului profunzimii : mi-am propus să descopăr un om nou, acel despre care vorbeşte Foucauld, eliberat de miturile umaniste pentru a ajunge la „homo ludens", la joc, spectacol, superficialitate, fără ca acest cuvînt să aibă ceva peiorativ".

Tendinţa antiumanistă este de astă dată, după cum se vede, făţişă şi ne scuteşte de comentarii. Vom observa numai că, luptînd împotriva mitului profunzimii şi propunîndu-ne în schimb superificialitatea (în sensul bun, dar totuşi superficialitate), Robe-Grillet prin al său „homo ludens" nu aduce, de fapt, un element nou în estetică, ci repune în discuţie vechea teorie a artei, concepută ca „joc". Se pune întrebarea : în epoca noastră în care Pele este de o mie de ori mai celebru decît Beethoven în epoca lui, se simte oare nevoia ca însăşi arta să devină un joc, şi încă unul superficial ? Nu ne este de-ajuns fotbalul, automobilul şi toate celelalte admirabile distracţii „superficiale", în ambele sensuri ale cuvîntului ?

Există filozofi şi esteticieni, unii de mare forţă teoretică şi de creaţie (ca şi Robe-Grillet, de altfel), care susţin că literatura şi arta nu vehiculează sensuri, ci numai semne. După aceştia, arta şi muzica este un sistem de semne şi nu este *important* să ştim ce semnifică aceste semne, care este mesajul lor. Importantă este numai *structura formală a acestui sistem.* Aşa cum lingvistul structuralist se interesează în primul rînd de structura formală a frazei şi nu de sensul ei, tot aşa, pe criticul de artă structuralist îl interesează structura formală a limbajului utilizat de compozitor şi nu sensul pe care această structură este eventual capabilă să-l exprime.

Este o metodă cel puţin unilaterală. Este adevărat că analiza critică de tip structuralist a dat şi rezultate bune, atunci cînd a fost practicată cu o anumită rigoare ştiinţifică şi cu prudenţa necesară. Aceste bune rezultate au fost obţinute în lingvistică, în etnologie şi în unele cercetări ale fenomenului artistic. Este însă important de observat că succesele unui Levy-Strauss în cercetările structuraliste se referă la omul totemic şi nu la complexul om contemporan, şi că nici Levy-Strauss nu se dovedeşte un structuralist ortodox, căci el nu renunţă la a *descifra sensurile umane,* dincolo de structurile formale.

Personal, cred că arta nu poate renunţa la *sens* fără a renunţa la *om.* De ce identific sensul cu omul : deoarece, cred că ceea ce îl deosebeşte pe om de animal şi de maşină, este *trăirea afectivă* şi volitivă, adică sensul pe care îl dă propriei sale existenţe. Se spune că computerul viitorului va fi mai inteligent decît omul, şi o cred ; dar îmi vine greu să cred că va exista vreodată, un computer în stare să se emoţioneze, să se entuziasmeze pentru o anumită cauză, să aibă un ideal ! Emoţia, proiectul, idealul, aparţin numai omului. Ba mai aparţin şi muzicii ! Căci am convingerea că muzica vizează în primul rînd această latură emotiv — volitivă a spiritului uman.

Arta nu poate fi concepută ca lipsită de un mesaj, cîtă vreme ea se adresează omului, fiinţă prin excelenţă dotată cu nevoia de a descifra sensul dramaticei şi adesea absurdei sale existenţe. Iată de ce, un cercetător al soartei umanismului contemporan ca M. Dufrenne, ajunge la concluzia că dispariţia omului din cîmpul vizual al gîndirii contemporane, „moartea omului" cum o numeşte el, ar însemna şi moartea artei.

Omul contemporan este adesea îngrijorat de pericolul de a fi strivit, sufocat de către enorma suprastructură tehnică a viitorului. Se afirmă tot mai mult o tendinţă de reîntoarcere la natură, care apare ca legitimă atunci cînd nu este reacţionară sau de-a dreptul ridicolă ca în cazul caricaturii de rousseau-ianism ? — de tip Hippi.

Nevoia de oraşe-grădini, în aer şi spaţiu, de linişte, este recunoscută azi într-un consens unanim de sociologi, filozofi şi esteticieni. Arta şi muzica nu rămîn străine faţă de aceste aspiraţii ale omului contemporan. În acest sens aş exprima părerea că modernitatea în artă a fost adesea în mod exagerat legată de ambiţia tehnicistă a marilor metropole, de peisajul industrial şi hiperindustrial contemporan. Arta trebuie, desigur, să corespundă epocii noastre, acordîndu-se la diapazonul uriaşei maşini de producţie contemporane, dar şi la diapazonul sensibilităţii omului contemporan. Ori, omul contemporan nu este întotdeauna *la unison cu maşina.* El caută adesea liniştea şi fuge de vacarmul marilor aglomeraţii. El aspiră la un *nou echilibru,* care, desigur, nu va putea să ignore progresul tehnic, dar care îi va respecta şi nevoia sa de poezie, lirism şi linişte. Propun să meditäm asupra acestor năzuinţe ale omului contemporan care caută, pe toate meridianele, o nouă sinteză, *un nou echilibru între el şi natură.*

Muzicologia şi specializarea postuniversitară

de SIGISMUND TODUŢĂ

Două evenimente deosebit de semnificative au intervenit în timpul din urmă, a căror importanţă, cu privire la progresul artei muzicale în ţara noastră, nu poate fi apreciată îndeajuns.

I. — Izvorîtă din necesitatea de a pregăti cadre de înaltă calificare profesională, Ministerul Învăţămîntului a instituit o nouă unitate în învăţămîntul muzical superior : Secţia de Compoziţie, Dirijat şi Muzicologie. Dacă în cadrul secţiei noi înfiinţate *compoziţia* vizează pregătirea viitoarelor cadre de creatori, iar *dirijatul* este chemat să abiliteze tinerele talente în arta interpretării (orchestrale şi corale,) *muzicologiei* îi revine sarcina să formeze cercetători în domeniul *ştiinţei muzicale*. În ţările cu veche tradiţie culturală, pregătirea muzicologilor se desfăşoară, în general, în cadrul universităţii. Îmbinată cu disciplinele umaniste şi cu studiul limbilor străine, pregătirea universitară se coroborează armonios cu educaţia muzicală superioară, în vederea obţinerii unor rezultate care vizează o abilitate multilatereală, corespunzătoare [1].

II. Buletinul Ministerului Învăţămîntului anul IX. Nr. 1, Seria C, 1968, publică *Instrucţiunile* privind conferirea titlurilor ştiinţifice în R.S.R., aprobate prin Ordinul Ministerului Învăţămîntului nr. 18, din 19.I.1968. Capitolul I, Dispoziţiile generale, art. 1. prevede : „Titlul de doctor se conferă persoanelor care absolvă doctoratul obţinînd o înaltă calificare ştiinţifică de specialitate".

Adresa cu nr. 79. 749/19.VII.1968 a Ministerului Învăţămîntului către Conservatorul G. Dima din Cluj, face cunoscut că

> „în conformitate cu Ordinul Ministerului Învăţămîntului nr. 360, din 17.VII.1968, s-a aprobat organizarea doctoratului, la specialitatea muzicologie, în cadrul instituţiei dvs".

Aceste documente constituie *actul de naştere* al unei noi forme, chemate să asigure pregătirea superioară a unor cadre de specialişti, în principalele ramuri de activitate ştiinţifică. Faptul că ştiinţa muzicii se înglobează în sfera domeniilor, chemate să aducă o contribuţie ştiinţifică de înaltă specificitate, reprezintă, în sine, un act de cultură.

Noua formă de calificare ştiinţifică deschide perspective largi, proporţii şi dimensiuni vaste cu privire la cunoaşterea unui domeniu al culturii, pe care termenul de circulaţie universală îl cuprinde sub denumirea de *muzicologie*. Străveche ca orice manifestare care însoţeşte geneza şi formele de evoluţie ale artei, muzicologia cunoaşte un trecut care evoluează paralel cu arta muzicală universală, cu rostul şi cu funcţia ei socială. În acest context amplu şi cuprinzător, în care zac tiparele spirituale ale veacurilor, arta muzicală românească reprezintă o nouă dimensiune, o prezenţă valorică, altoită pe trunchiul culturii universale umane. Studiul muzicologiei, din perspectiva unei abilitări superioare, înseamnă o posibilitate de cuprindere şi *tălmăcire creatoare* de sensuri, cu rezonanţele polimorfe ale acestui vast şi veşnic nou domeniu al ştiinţei muzicale.

★

În domeniul activităţii de cercetare ştiinţifică, are loc, sub semnul unui avînt şi competinţă profesională, o efervescenţă remarcabilă, în toate domeniile de cercetare, cu privire la obţinerea celui mai înalt titlu academic : doctoratul. Revista învăţămîntului superior *Forum* [2], adresîndu-se unor personalităţi de seamă, pedagogi şi oameni de ştiinţă, a obţinut un număr însemnat de opinii din cele mai valoroase, care conturează întreg procesul, începînd de la examenul de admitere şi pînă la „finalizarea cercetărilor şi studiilor elaborate de doctoranzi".Sub titlul *Eficienţa tezelor de doctorat*, ancheta sondează diferitele aspecte şi „etapele acestei forme superioare de perfecţionare, aducînd, totodată, importante contribuţii originale, eficiente la dezvoltarea ştiinţei şi culturii".

— Cu privire la alegerea doctoranzilor opiniile subliniază „acordarea priorităţii la admitere candidaţilor cu activitate ştiinţifică recunoscută, faţă de candidaţii care nu au nici un fel de activitate ştiinţifică". (Gh. Boldur), în acest

[1] Muzicologia, ca „ştiinţa muzicii", în concepţia clasică, se încorporează între *artes liberales*. În această accepţiune o găsim în secolele XII—XIV înscrisă între disciplinele de bază ale primelor universităţi europene, în cadrul facultăţii de arte (Faculty of Arts), avînd un caracter pronunţat teoretic-ştiinţific (Bologna 1119, Padova — Gymnasyum omnium scientiarum 1222, Oxford 1163, Cambridge 1129, Paris 1215, Praga 1348, Universitas scientiarum vindobonensis 1365, Heidelberg 1376 etc.) În timpul Reformei (sec. XV—XVI) învăţămîntul muzical universitar primeşte un profil practic preponderent. Secolele XVII—XVIII marchează avîntul ştiinţelor pozitive şi al ştiinţelor naturale ; coincide, în acelaşi timp, cu oareşicare stagnare a muzicii ca disciplină universitară. Va cîştiga, în schimb, ultimele două secole acea semnificaţie care o aşază printre cele mai de seamă promotoare ale culturii. Profilul de azi al universităţilor din cele mai însemnate centre de cultură, înglobează o facultate de muzică, unde, pe lîngă disciplinele teoretice de bază, sînt ilustrate, în general, domeniile de cercetare cu caracter de sinteză, cum ar fi, de pildă : Istoria muzicii, Filozofia şi estetica muzicii, Sociologia muzicii, Folclorul şi Etnomuzicologia, etc.

[2] Forum, Revista Învăţămîntului Superior, anul XII, 4/970, pag. 44—59.

sens se recere ca „să fie admis la doctorat numai cel care şi-a conturat domeniul de cercetare şi a activat în acest domeniu, înainte de a se prezenta la admitere". (N. Racoveanu).

— Aproape toate opiniile consemnează caracterul doctoratului ca o „formă superioară de calificare în activitatea ştiinţifică" (N. Racoveanu), care nu constă, deci, în frecventarea cursurilor şi pregătirea unor sesiuni de examene şi colocvii după cursuri şi manuale, ci solicită „investigaţii teoretice proprii, în scopul obţinerii unor rezultate originale." (Al. Fransua).

— Cu privire la alegerea temei, opiniile concordă, în unanimitate, că ea „nu trebuie repartizată de conducător, ci numai aprobată, după ce candidatul şi-a ales-o singur". (Al. Piru) Se atribuie o însemnătate specială unor zone în „orientarea viitorului doctor spre domeniile majore şi cu perspectivă la noi în ţară". (G. Boldur).

— O subliniere specială se acordă momentului de trecere de la „fază şcolărească", de la «faza acumulării ştiinţifice, la cea a *creaţiei* propriu-zise". (Al. Fransua) În acest sens „o teză de doctorat trebuie să fie o lucrare de *creaţie originală* „(J. Brăescu), care reflectă calitatea de „a căuta, a sintetiza şi a *creia*" (G. *Boldur*) şi vizează acele coordonate care „pun în lumină *capacitatea creatoare* a doctorandului". (Al. Fransua)

Universităţile din Anglia, cît şi unele instituţii superioare de artă din Italia, conform unei tradiţii multiseculare, deschid calea formării ştiinţifice prin etapele : Bacciliero, Licenza şi Magistero pe care le parcurge candidatul, spre a încheia perioada de formare şi maturizare ştiinţifică prin Doctorat.

În sec. XIX-XX. Profilul universităţilor germane oglindeşte o grijă specială pentru promovarea muzicologiei, unde organizarea şi structurarea învăţămîntului de grad superior încredinţează abilitarea doctoranzilor facultăţii de filozofie. Nu este lipsit de interes să parcurgem un scurt synopsis care cuprinde numele celor mai de seamă muzicologi, cît şi tematica care a format obiectul disertaţiei :

1. Chrysander Friedrich : Dis. „Über das Oratorium" (1852).
2. Kretzschmar Hermann : Dr. Phil. Dis. „De signis musicis vor Guido d'Arezzo" (1871).
3. Riemann Hugo : Dr. Phil. Dis „Vom musikalisch Hören" (1873).
4. Mandicevsky (Mandyczewsky) Eusebius : Dr. Phil. h.c. Leipzig, pentru îngrijirea ediţiei *Fr. Schubert-Opere complete.* (1897).
5. Leichtentritt Hugo : Dr. Phil. Dis. „Reinhard Keiser in seinen Opern" (1901).
6. Schering Arnold : Dr. Phil. Dis. „Geschichte des Instr. Konzerts bis A. Vivaldi" (1902).
7. Schünemann Georg : Dr. Phil. Dis. „Zur Frage des Taktschlagens in der Mensuralmusik bis zur Wende des 16 und Anfang des 17 Jahrh." (1907).
8. Haas Robert : Dr. Phil. Dis. „Das Wiener Siengspiel" (1908).
9. Kurth Ernst : Dr. Phil. Dis. „Der Stil der Opera seria" (1908).
10. Wellesz Egon : Dr. Phil. Dis. „Giuseppe Bonno" (1908).
11. Marx Josep : Dr. Phil. Dis. „Über die Funktion v. Interv. Harm. und Melod. beim Erfassen v. Tonkomplexen" (1909).
12. Moser Hans Joachim : Dr. Phil. Dis. „Die Musikergenossenschaften" (1910).
13. Steglich Rudolf : Dr. Phil. Dis. „Questiones in musica" (1911).
14. Ursprung Otto : Dr. Phil. Dis. „Über Jakobus de Kerle, Sein Leben und seine Werke" (1911).
15. Bücken Ernst : Dr. Phil. Dis. „Anton Reicha, sein Leben und seine Komposition" (1912).
16. Mies Paul : Dr. Phil. Dis. „Über die Tonmalerei" (1912).
17. Mersmann Hans : Dr. Phil. Dis „Christian Ludwig Boxberg und seine Oper Sardanopulus" (1914).
18. Kornhaut Egon : Dr. Phil. Dis. „Haydns Streichquartette" (1915).
19. Müller-Blattau : Dr. Phil. Dis. „Grundzüge einer Geschichte der Fuge" (1919).
20. Wetter Walter : Dr. Phil. Dis. „Die Arie bei Gluck" (1920).
21. Blume Friedrich : Dr. Phil. Dis. „Studien zur Vorgeschichte der Orchester-Suite im 15—16 Jahrh." (1921).
22. Lorenz Alfred Ottokar : Dr. Phil. Dis „Gedanken und Studien zur musikalischen Formgebung in Richard Wagners Ring des Niebelungen" (1922).
23. Jeppesen Knud : Dr. Phil. Dis. „Der Palestrinastil und die Dissonanz" (1922).
24. Besseler Heinrich : Dr. Phil. Dis. „Beiträge zur Stilgeschichte der deutschen Suite im 17 Jh." (1923).
25. Zulauf Max. : Dis. „Die Harmonik J. S. Bachs" (1924).
26. Keller Hermann : Dis. „Die musikalische Artikulation, besonders bei J. S. Bach" (1925).
27. Serauky Walter : Dr. Phil. Dis. „Die musikalische Nachahmungsästhetik 1700—1850" (1928).
28. Meyer Ernst Hermann : Dr. Phil. Dis. „Die mehrstimmige Spielmusik des 17. Jh." (1930).
29. Redlich Hans F. : Dr. Phil. Dis. „Das Problem des Stilwandels in Monteverdis Madrigalwerk" (1931).
30. Borris Siegfried : Dr. Phil. Dis. „J. Ph. Kirnberger" (1933).
31. Celibidache Sergiu : Dis. „Über Josquin dès Près" (1945).

Redactarea acestui synopsis nu-şi propune obiective de analiză şi nu trasează nici o orientare sistematică a tematicii : urmăreşte, doar, o desfăşurare cronologică. Se poate desprinde, totuşi, din cele 31 de disertaţii, directivele unei orientări diversificate, îndreptate spre :

— tematică cu caracter monografic
— tematică luată din istoria muzicii universale
— tematică cu aspecte stilistice
— tematică orientată spre probleme de estetică.

★

Se impune, ca o premiză indispensabilă ori cărei cercetări ştiinţifice, cu privire la cunoaşterea trecutului nostru, identificarea, catalogarea şi cercetarea documentelor aflate pe întregul cuprins al ţării noastre. Ori, în momentul de faţă, putem afirma cu certitudine, majoritatea documentelor muzicale din Mănăstirile noastre din arhivele de Stat, din Biblioteca Conservatoarelor, din Biblioteca U.C. din R.S.R., din Arhivele Academiei R.S.R., din bibliotecile oraşelor : Sibiu, (Muzeul Brukenthal), Iaşi, Braşov, Sighişoara, Tg. Mureş (Telekyanum), Alba Iulia (Batthyaneum), Aiud, Bistriţa, Timişoara, Cluj, etc., se află răsfirate, asemenea unor „membra-disiecta" şi aşteaptă, de veacuri, să fie îngrijite, cercetate şi valorificate. [3]

Considerăm că redactarea *bibliografiei generale a muzicii româneşti*, pe baza documentelor aflate în biblioteci, muzee, colecţii şi colecţii particulare, formează punctul de plecare, un ante quem, începutul ori şi cărei munci de cercetare cu perspective de viitor [4].

★

Muzicologia noastră, în accepţiunea ei de *ştiinţă a muzicii*, se impune ca o ramură tînără a gîndirii şi a creaţiei româneşti.

— Prima şi cea mai importantă ramură a cercetării muzicologice o formează *ştiinţa folclorului* care îşi propune cunoaşterea limbii muzicale şi a limbii muzicale materne, în primul rînd. În acest domeniu de activitate ţara noastră se poate mîndri, cu drept cuvînt, cu o moştenire orală bogată, care o aşează printre primele popoare din lume. Consemnăm, de asemenea, ca un fapt deosebit de semnificativ, editarea de către Academia română din Bucureşti, în anul 1913, a volumului de culegere muzicală *Cîntece populare româneşti din Comitatul Bihor* de Béla Bartók, prima antologie în lume, redactată după metode de investigaţie ştiinţifică. Concomitent şi după apariţia acestui volum de o valoare inestimabilă, o pleiadă de folclorişti români de frunte, cum sînt : Tiberiu Brediceanu, Constantin Brăiloiu, Sabin Drăgoi, Georgescu Breazul, Ilarion Cocişiu şi alţii, au îmbogăţit literatura de specialitate. În concepţia ştiinţifică a acestor înaintaşi, cunoaşterea folclorului nostru va trebui să sondeze adîncimi unde devine un asociat al cercetării istorice şi filologice în procesul etnogenezei, unde folclorul se transformă într-un instrument de investigaţie, în drumul cunoaşterii trăsăturilor morale şi etice ale poporului nostru [5].

★

Istoria muzicii consemnează munca unor colective anonime care în umbra zidurilor austere ale mănăstirilor din Montserrat, Metz, Şt. Gallen, Solesm, Montecassino sau Grottaferrata săvîrşesc opera de salvare a unor vestigii de culturi apuse. Recondiţionează filele de papirus şi pergament, macerate de caria vremii, de tăria miniului şi cernelii ; — reconstruiesc, cu migala artizanilor medievali, splendidele iniţiale d'orate ; — efectuează, cu o dăruire şi pasiune cu totul ieşite din comun, interpretări paleografice, descifrînd sensurile iniţiale ale neumelor, purtătoare de impulsuri melodice diastematice ; — redau idiomelor grafice, obliterate de-a lungul veacurilor, iniţiala lor formă şi semnificaţie. Din ceata sutelor de lucrători anonimi se consemnează doar cîteva nume : Dom.A. Mocquereau. Dom.

---

3. Această stare de lucruri a permis ca, în anii 1938, manuscrise *Corvinene* să dispară din Biblioteca Telekyanum din Tg. Mureş şi să fie valorificate, cu preţuri fabuloase, în anticariatele Parisului. Şi tot această stare de lucruri a contribuit, ca cel mai valoros manuscris muzical din sec. al XVII-lea *Codicele Caioni*, păstrat în Conventul fraţilor minori din Cluj, să ia drumul peregrinării spre apus şi ca azi, să i se piardă urma, în mod definitiv.

4. Activitatea muzicologului Eitner Robert (întemeietorul „Gesellschaft für Musikforschung, 1868"), concretizată în cele 10 volume monumentale *Biographische und Bibliographische Quellenlexikon der Musiker und Musikgelerten, 1899—1904*, cuprinde o sursă inepuizabilă de informaţie şi poate fi considerată ca o lucrare fundamentală deosebit de semnificativă şi orientativă, în acelaşi timp.

5. Avînd aceste premize remarcabile, ne exprimăm nedumerirea pentru faptul că, din anul 1945 şi pînă azi, nu a apărut nici o culegere folclorică muzicală reprezentativă, iar ceea ce a apărut nu ilustrează cu succes eforturile şi priceperea investită, în ultimele două decenii, de un colectiv vrednic al fostului Institut de folclor din Bucureşti. Iar faptul că planul de editură, prezentat de Comitetul de Stat pentru Cultură şi Artă spre analiză, în anul 1968, nu a cuprins decît un singur volum de culegere de poezii populare, *fără să includă măcar o singură melodie notată*, reprezintă, pentru noi, o stare de reîntoarcere a cercetării folclorice la faza empirică din timpul bardului de la Mircesti. Şi, în timp ce *Corpusul folclorului muzical românesc* întîrzie să apară, în Statele Unite ale Americii a văzut lumina tiparului, în anul 1967, în Editura Martinus Nijhoff, The Hague, Netherlands, lucrarea monumentală *Rumanian Folk Music*, în 3 volume, semnată de Béla Bartók. În clipa de faţă atenţia întregii lumi muzicale se îndreaptă spre această realizare unică. Depinde de noi cîtă vreme va fi reţinută, în mod exclusiv, curiozitatea şi pasiunea cercetătorilor folclorişti pentru cunoaşterea muzicii româneşti, din lumea întreagă, de acest opus postum, semnat de Béla Bartók.

J. Pothier, Gr. Suñol, P. Ferretti. M. G. Querol. H. Anglès, L. Tadeo, E. Wellesz, I. D. Petrescu. Prin opera lor, rezultatul unor investigaţii de decenii, reuşesc să arunce o lumină nouă asupra capitolului omofoniilor medievale, asupra cîntului psaltic şi gregorian. Cercetările recente au relevat existenţa unor comori inestimabile, manuscrise ale căror origine şi vechime pledează pentru denumirea de tezaur muzical psaltic de la Putna[6]" şi „Lecţionar evanghelic grecesc" [7]. Aflîndu-ne în faza premergătoare unui studiu paleografic de competinţă ştiinţifică, se poate emite, doar teza certă că, ne aflăm în faţa celor mai vechi documente muzicale scrise, identificate pe teritoriul patriei noastre. Mai putem afirma că fiecare neumă scrisă a acestor documente inestimabile, echivalează cu valoarea primelor slove, aşternute pe hîrtie de cronicarii noştri. Mai putem afirma că fiecare simbol al acestor texte, — mărturie a unei culturi superioare, multiseculare, pe meleagurile noastre — echivalează cu frumuseţea icoanelor şi freşcelor de la Putna, Neamţu, Voroneţ, Suceava.

★

Fiecare perioadă de cultură cuprinde ideile dominante ale unei anumite epoci. Le exprimă cu ajutorul idiomelor care, asemenea unor pietre de construcţie, conturează dimensiunile gîndirii şi expresiei. Studiul stilurilor, — *stilistica muzicală* — în multiplele sale preocupări încearcă să deslușească valoarea semantică, semnificaţia noţională, nuanţa lexicală, înţelesul gramatical, corelaţia sintactică ; elemente constitutive ale limbajului muzical. Urmărind procesul continuu de stratificare de valori, stilistica muzicală face apel, în continuare, la acele asociate pe care termenii tradiţionali le cuprind sub denumirea de : semeiografie, paleografie, teoria muzicii, armonie, contrapunct, morfologie muzicală etc. În diferitele epoci de cultură, conform unui proces dialectic al evoluţiei ireversibile, aceste componente primesc noi şi noi înţelesuri [8]). În succesiunea lor muzicologia descifrează acea legitate după care :

„Eine Urform, in den nicht schon Bewegung wäre, gibt es überall nicht".[9]).

Aceste constatări ne permit să afirmăm că aspiraţiile unei societăţi, dintr-o anumită perioadă de cultură, articulate în expresii autentice originale, recompun trăsăturile unui stil [10]). În sensul acestei determinări, una şi aceeaşi noţiune primeşte sensuri noi, devine purtătoarea unor ideaţii poetice diferite.

— Dacă am încerca, de pildă, să urmărim noţiunea *modului* pe o traiectorie care cuprinde primele investigaţii teoretice, începînd cu systema teleion (cu toate implicaţiile ei de ethos), trecînd prin cuceririle Evului mediu, ale Renaşterii şi pînă la rolul pe care îl ocupă în creaţia românească contemporană, ne dăm seama de amploarea pe care o are atunci cînd este instrumentată ca factor stilistic.

— Sau, propunîndu-ne să cuprindem sensul ritmului, — pîrghia energiei cinetice — (E. Kurth), raportat la marea familie a omofoniilor (hindusă, malgaşă, havaieză, elină, bizantină, gregoriană, bulgară, românească etc.), semnificaţia noţiunii, ca vehiculatoare stilistică, apare, de asemenea, cu amploarea ei cu totul neobişnuită.

— Este bine ştiut că arta lui G. P. da Palestrina a cunoscut o lungă perioadă de „retragere din istorie", odată cu apariţia Cameratei florentine, care coincide cu ascensiunea vertiginoasă a noului gen, opera. Timp de trei veacuri arta acestui *princeps musicae* a fost inundată de o confuzie gravă cu privire la *tempo* (cronos protos-ul fiind interpretat, rînd pe rînd, ca : brevis, semibrevis, sau minima), iar sensul *ritmului liber*, — concepţie care guvernează muzica Renaşterii — confundat cu stereotipul conceptului metro-ritmic. Abia la sfîrşitul secolului trecut (Fr. X. Haberl) şi la începutul secolului nostru (R. Casimiri) şi-a recîştigat originala ei frumuseţe şi măreţie.

— Lung timp arta lui J. S. Bach a fost considerată preponderent religioasă şi mistică, fapt la care au contribuit mulţi factori şi, nu în ultimul rînd şi sigla S.D.G. Studiile recente de stilistică muzicală (R. Neumann) au meritul de a fi relevat caracterul profund umanist al Cantatelor bachiene şi prin cantate acel arc impresionant care constituie „Die ineere Einheit von Bachs Werke". (Blankunburg Walter).

— Primele consideraţiuni stilistice cu privire la creaţia lui Richard Wagner, au identificat prezenţa unui filon de aur, provenit din arta lui Bach, Mozart, Beethoven. Nimeni nu a bănuit, la început, că legături profunde de ordin literar — muzical, îl apropie pe Wagner de lumea Coralului protestant şi, mai mult chiar, de arta Meister şi Minnesänger-ilor. Sub acest raport se consideră deosebit de semnificativă identificarea prezenţei culturii medievale, prin inclavarea Barform-ului (O. Lorenz), în concepţia morfologică a marelui romantic.

O deosebit de bogată activitate desfăşurată în domeniul literaturii de monografii, defrişează drumul (prin cunoaşterea marilor personalităţi ale artei muzicale universale şi româneşti), care

---

6. Vezi Muzica Nr. 9, sept. 1966, pag. 16 „Şcoala muzicală de la Putna, 500 ani de existenţă a ctitoriei lui Ştefan cel Mare" de Gheorghe Ciobanu.

7. Vezi Muzica Nr. 3, aprilie 1967, pag. 20—25 „Un manuscris muzical de vîrstă milenară" de prof. Grigore Panţîru.

8) „... jede Zeit formt ihren eigenen Stil, gemäss ihrem Weltbild und ihrer Lage innerhalb des Geistlichen Ablauf". (Hans Mersmann *Musikhören*, H. F. Mench-Verlag, Franckfurt (Main), 1952, pag. 109.

9) August Halm *Harmonielehre*, Berlin, 1944, Walter de Gruyter (Einleitung).

10) „Adevăratul stil este acela în care se armonizează originalitatea individuală cu aceea a timpului şi a societăţii", (Tudor Vianu *Estetica*, Bucureşti, 1939, pag. 186.

se îndreaptă spre studii de sinteză. În acest domeniu se poate vorbi de o „fertilitate" excepțională care caracterizează scrisul românesc. Din marea ei bogăție se constituie acele prolegomene indispensabile care formează pe lîngă bibliografia generală a muzicii românești, jaloanele (fontes) care se îndreaptă spre *Istoria muzicii, istoria stilurilor muzicale.*

Îndeplinind rolul unui cronicar (G. Posluşnicu), urmărind o cronologie fidelă (Cr. Ghenea), investind un impresionant arsenal informativ şi metodic (G. Breazul), fixînd coordonatele generale de orientare nouă (P. Brîncuş-N. Călinoiu), construind cu simțul de proporții şi cu acuitate de discernămînt (P. Brîncuş), istoria muzicii, în ultima ei fază, se scrie (R. Ghircoiaşiu) folosind metoda comparativă, coroborată cu sursele provenite din istoria universală, istoria artelor, arheologia, filozofia, filologia şi sociologia. Se construiesc astfel dimensiunile impresionante ale unui edificiu din care se desprinde prezența noastră, prin istoria muzicii, în domeniul culturii şi artei.

La intersecția ultimilor sinteze, *estetica* muzicii, filozofia muzicii, psihologia muzicii, sociologia artei muzicale sînt chemate să sublinieze rostul şi finalitatea socială a artei.

★

Iată o scurtă eşalonare cu caracter de schiță care indică jaloanele cu privire la tematica, susceptibilă să formeze punctul de plecare în orientarea doctoranzilor. Ea poate cuprinde, începînd cu bibliografia generală a muzicii românești, semeiografia, paleografia, folclorul, arta psaltică, stilistica muzicală, istoria muzicii, estetica, filozofia, psihologia, sociologia artei ; dimensiunile multiple care reflectă semnificația acestui domeniu pe planul culturii universale, cît şi, mai ales, pe planul culturii românești. Nu lipsesc din muzicologia noastră nici anumite aspecte care sînt tributare unui retorism aulic (de tip Romain Rolland) [11], credincioase unei „interpretări muzicale" sugerate de impulsuri literare, aspecte care pot îndeplini, fără îndoială, unele funcțiuni cu corelate beletristice-eseiste, sau vulgarizatoare. Dominată de intenție estetizantă, cucerită de dorința vădită de a apropia semnificația muzicii de pragul unor imagistice învăluite de eufonia cuvintelor seducătoare, această orientare se situează la antipodul concepției, după care „ştiința este cunoaşterea metodică, al cărei conținut are forță de convingere şi validitate generală" [12]. Indemnul la „sobrietatea autentică, care este cel mai rar şi cel mai dificil obiectiv", nu odată a găsit o întruchipare ideală în scrierile marelui compozitor I. Strawinsky. Paginile din *Chroniques de ma vie,* referitoare la valoarea creației pianistice beethoveniene [13], cu drept cuvînt au fost apreciate ca o „digresiune asupra artei lui Beethoven, pentru a-i revendica primatul esenței pur muzicale, împotriva tuturor adaosurilor literare inutile" [14]. Înțelepciunea frazei pe care ne-o transmite Goethe „Die Kunst ist eine Vermittlerin des Unaussprechlichen" [15], nu îndeamnă şi ea la renunțare, la literaturizarea artei ? Munca de pregătire a doctoranzilor în cadrul Conservatorului de Muzică G. Dima, fiind încredințată, în momentul de față, unui singur conducător ştiințific, cuprinde un sector unic. Din aria vastă a muzicologiei şi-a circumscris domeniul de activitate, fixîndu-se asupra *stilisticii muzicale.*[16], Tematica aleasă reprezintă acele zone unde s-au polarizat eforturile candidatului, premergătoare pregătirii propriu-zise pentru doctorat. Legătura cu orizontul cultural românesc, cu fenomenul creației muzicale contemporane, a stat, în majoritatea cazurilor, în centrul preocupării. Din această tematică *majoră* se desprinde o preferință pentru :

— *Structuri şi funcțiuni în armonia modală* (Gh. Firca), — continuarea organică a unei lucrări [17] unde sînt investigate, cu reale perspective de contribuție creatoare, coordonatele principale ale orizontului muzical nou, în care un coeficient subliniat i se atribuie prezenței muzicii românești.

— Pasionat pentru explorarea fenomenului de creație contemporană, axată pe unele prolegomene enunțate în studii anterioare [18], (Cornel Tăranu) explorează coordonatele creației şi semnificațiile de perspectivă a moştenirii enesciene. Tematica oglindeşte unele fenomene tipice, caracteristice pentru muzicologia contemporană. Prin trăsăturile ei particulare se afirmă o latură specifică a exegezei, unde ochiul avertizat al compozitorului-muzicolog, capacitatea lui de pătrundere în lumea atît de greu de explorat a sferelor care scapă unor tipare prestabilite, unde se încep marginile quasi imperceptibile, sau aparent inaccesibile rațiunii [19].

---

[11]. Sînt orientative în această privință scrierile : — Musiciens d'autrefois (1908), — Musiciens d'aujourd'hui (1908), — *Beethoven* — Les grandes époques créatrices — De l' Héroique à l'Appassionata (1928), etc.

[12]. K. Jaspers — K. Rossmann *Die Idee Universität,* Springer, Berlin, Göttingen, Heidelberg, 1961.

[13]. Vezi I. Strawinsky *Chroniques de ma vie,* Denoële et Steele, Paris 1935, vol. II. pag. 62—70.

[14]. Roman Vlad *Strawinsky* (trad. rom.) Ed. U.C. din R.S.R., Bucureşti 1967, pag. 101.

[15]. „Arta este un mediator al inefabilului".

[16]. Pregătirea doctoranzilor cuprinde sensurile pe care această formă superioară de activitate universitară o solicită. Legată de finalitatea pentru care a fost înființată, nu concepe ca scop proliferarea tipului de cercetător steril şi lipsit de idei, care îşi compensează penuria de fantezie cu bunuri luate în împrumut, un Doctus cum libro.

[17]. Gheorghe Firca *Bazele modale ale cromatismului diatonic* (Ed. U.C. din R.S.R., Bucureşti 1966).

[18]. Cornel Țăranu *Enescu în conştiința prezentului* (Ed. pentru literatură. 1969).

[19]. Fenomenul se afirmă din ce în ce mai frecvent, unde „lămurirea" procesului genetic reclamă intervenția, cuvîntul singur autorizat al autorului şi al compozitorului contemporan. Sub acest aspect sînt caracteristice intervențiile lui I. Strawinsky (Chroniques de ma vie, 1935 şi Poétique musicale, 1952), — sînt deosebit de semnificative paginile semnate

— *Forma și stilul în noua creație muzicală românească* constituie preocuparea unei cercetări (Vasile Herman), unde coordonatele stilistice ale muzicii culte românești din secolul al XIX-lea, — marea anticipație enesciană, — creația compozitorilor contemporani lui George Enescu, — drumul spre noi orizonturi stilistice, — depășirea sistemului serial, — cît și cele mai recente curente în muzica românească și cea universală formează osatura unei aprofundate investigații.

— Structuri modale în țesătura melodică, armonică și polifonică în creația lui Sabin Drăgoi, cu contribuția și semnificația ei artistică reală, este urmărită (de Matei Schork), atribuind fenomenului modal o amplă rezonanță, care cuprinde, în corelatele sale cu muzica populară românească, unul din fenomenele cele mai tipice ale creației muzicale românești din deceniul al treilea din secolul nostru.

---

de A. Schönberg (Style and Idea, 1950), — scrierile quasi didactice ale lui P. Hindemith (Unterweisung im Tonsatz, 1940), — investigațiile remarcabile ale lui P. Boulez (Penser la musique aujourd'hui, 1963), — orientative, cu privire la perspectiva noilor organizări sonore, ale lui O. Messiaen (Technique de mon langage musical, 1944 și Traité du rythme, 1954), — revelatoare pentru schițarea noilor coordonate matematice — muzicale ale lui I. Xenakis (musique formelle, 1963), etc.

Tălmăcirea creației românești contemporane s-a bucurat de aceleași sublinieri din partea lui : Z. Vancea, T. Ciortea, W. Berger, A. Vieru, V. Tomescu, O. L. Cosma, A. Rațiu, Șt. Niculescu, P. Bentoiu, A. Stroe, D. Bughici, T. Olah, D. Popovici, C. Țăranu, V. Herman, D. Voiculescu, M. Barbé, M. Moldovan, L. Glodeanu, etc.

— Lumea armonică infinit de bogată a creației mozartiene, în care se interpretează impulsurile sosite din arta muzicală a Europei de sud, — de mijloc și — de est, topite în retorta geniului ; corelatele ei cu pîrghia dominantică, *Raportul contradominanta — forma ei în creația lui W. A. Mozart*, cu aspectele ei inedite, cu semnificația ei tehnică și expresivă formează obiectul unei cercetări cu dimensiuni revelatoare (H. P. Türk).

Potrivit sarcinilor pe care și le asumă, procesul de pregătire al viitorilor doctori în muzicologie va trebui să urmărească cu deosebită atenție aspectul complex al acestei ramuri de știință. Ca orice investigație științifică, muzicologia descifrează sensurile unei construcții, plăsmuite după unele legități particulare, (în cazul de față, specifice artei sunetelor). Dar în această investigație întîmpină nu numai coordonate, proporții, volume etc. ; toate aceste dimensiuni sînt purtătoarele unui fond de idei în care autorul a învestit, pe lîngă știință și tehnică și un disponibil afectiv, a topit „un strop de sînge, din sîngele lui".

Obiectivul final al științei este cercetarea adevărului. Dar drumul spre adevăr nu trece prin meandrele teoretizării sterile, care ca „Jeder Theorie is grau" (Goethe) [20]. Își va apleca, în schimb, antenele sensibilității asupra îndemnului „Nu vezi bine decît cu inima" (Antoine de Saint-Exupéry), înaintînd pe traseul drumului cumpănit, unde „All beauty is truth" (A. Shaftesbury). [21]

---

[20]. „Orice teorie este cenușie".
[21]. „Orice frumusețe este (și) un adevăr".

Suita „Sătească" de George Enescu

de ȘTEFAN MANGOIANU

În cronologia componisticii enesciene, *Suita a III-a pentru orchestră (op. 27)* se situează între martie 1937 — noiembrie 1938,*) premergînd *Suitei pentru vioară și pian „Impresii din copilărie" op. 28* (1940). Munca asupra *Suitei Săteşti* se înscrie cu alte cuvinte în anii agitaţi premergători celui de al doilea război mondial, în mijlocul marasmului provocat şi întreţinut de fascism. Enescu avea atunci 57 ani. Stătuse în răstimpuri în ţară, de unde a plecat pentru a dirija prima audiţie a *Suitei* în străinătate (februarie 1939).

Lucrarea cuprinde cinci mişcări purtînd următoarele titluri **.) I. „Înnoire cîmpenească" ; II. „Ştrengari în aer liber" ; III. „Bătrîna casă a copilăriei, în asfinţit. Păstor. Păsări călătoare şi corbi. Clopot de seară" ; IV. „Pîrîu sub lună" şi V. „Dansuri rustice". Programatismul declarat pare să urmărească ţeluri mai mult pictural-descriptive decît epice sau lirice, titlurile amintind tablouri consacrate din patrimoniul plastic naţional, ale lui Aman, Szatmary, Grigorescu ori Andreescu, Luchian şi — de ce nu ? — Tonitza. Să nu ne pripim însă căci iată, titlul părţii a III-a, neobişnuit, are caracter rezumativ şi ne atrage atenţia. Vom căuta să ne desluşim pe parcurs.

Un grafic expresiv al ansamblului *Suitei* poate fi presimţit din înseşi indicaţiile de tempo ale celor cinci părţi : I *Allegro moderato,* II *Allegro con brio,* III *Moderato pensieroso, quasi andante,* IV *Moderato malinconico, ma senza lentezza* şi V *Allegro giocoso, non troppo mosso.* Altfel spus, după o linie ascendentă (a primelor două mişcări), ni se sugerează una rapid descendentă (cu un climax depresiv), apoi o lentă redresare (şi poate un climax oponent) cu sens expansiv.

Aparatul orchestral este complex. În totalitate cuprinde lemne (cîte 3), alămuri (cîte 4), timpanuri şi baterie relativ bogată, harpă, armonium şi pian, în afara instrumentelor cu arcuş.

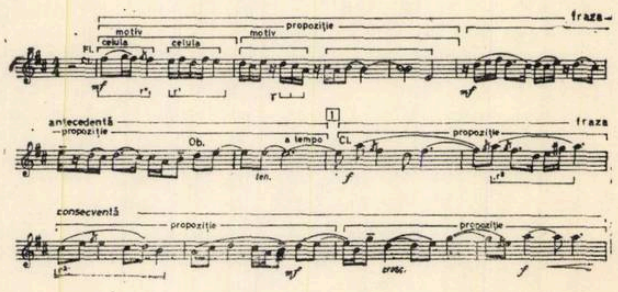
I. *„Primăvară pe cîmp" ; „Renouveau champêtre"* ***).

Prima parte se desfăşoară pe curba unei expresivităţi remarcabile. În întregime ea se prezintă sub forma unui filon unic, ce-i drept bogat. Imaginile însă nu se constituie pe temeiul plasticităţii doar monodice ca de ex. în *Preludiul la unison* din *Suita I-a pentru orchestră.* Acolo, contopirea instrumentelor într-o singură voce a lăsat melodia nudă să vorbească cu o simplitate monumentală. Aici, dimpotrivă, rădăcini intonaţionale multiple, timbruri mereu proaspete, invoalte mlădiţe melodice plesnind sub presiunea unei dinamici pline de vitalitate, toate furnizează sevă imaginilor muzicale care se profilează astfel doar prin confluenţa elementelor şi proceselor conjugate.

Discursul muzical se caracterizează prin aceea că maximele şi minimele lui sînt indisolubil legate de ceea ce le precede sau urmează. Nu întîlnim abisuri contrastante ori suspensii. Accente şi suprafeţe caracteristice jalonează totuşi 3 secţiuni ce se articulează fluent, în sînul fiecăreia avînd loc periodizări pregnante. Tiparele binar şi ternar sînt utilizate cu libertate măiastră, în alternanţe expresive ce dezvoltă superior însăşi varietatea metro-ritmică a cîntecului popular. Prima secţiune cuprinde cele mai multe măsuri (40). Cumulul celorlalte două (49 măs.) deţine însă ponderea. Dinamismul secţiunilor a doua şi a treia se manifestă şi în sintaxa lor. Orchestraţia urmăreşte totul din aproape.

Piesa începe din auftact, cu o pedală (flageolete la violoncele şi contrabasuri). Deasupra, trei soliști (vioara octavizată de unisonul flautului şi clarinetului) desfăşoară o anume periodizare oscilantă, o anume simetrie de fragmente asimetrice : tema de 12 măsuri este egal înjumătăţită, binar articulată (de 2 ori cîte 6 măsuri), ca şi fraza antecedentă, compusă din două propoziţii a cîte trei măsuri ($2 \times 3 = 6$), invers decît fraza consecventă cu trei propoziţii a cîte două măsuri ($3 \times 2 = 6$). Centrii modali oscilează şi ei între tonalitatea majoră (Re) şi relativa ei minoră (si), ca adeseori în melosul popular :

Ex. 1



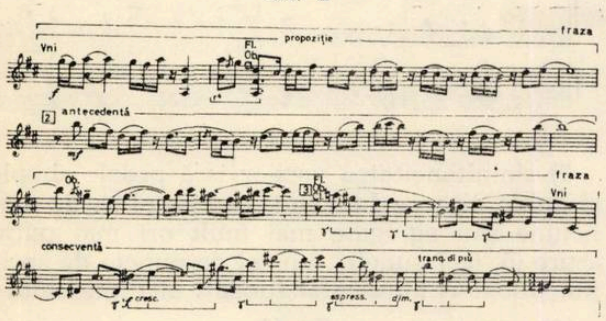
*) Vezi N. Missir „Creaţia lui G. Enescu — Repertoriu" ; în vol. „G. Enescu" (pag. 268), Edit. Muzicală, Bucureşti 1964.

**) Traducere liberă a titlurilor franceze, practicată în muzicologia noastră ca atare, totuşi inutilă odată ce compozitorul a dotat partitura şi cu titluri în limba română.

***) Titlurile originale.

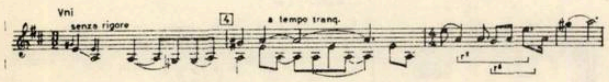
Parcă însăşi imaginea unor line plaiuri se perindă aci. Caracterul acesta unduitor (prezent pînă la mari profunzimi, vom vedea) se afirmă iar, căci frazei consecvente, univocă tonal, întrebare deschisă pe dominantă (La), îi răspunde oscilaţia tonală mai întîi cadenţială (pe tonică) şi apoi dintre polii interiori, continuu deplasaţi, din periodul al doilea :

Ex. 2



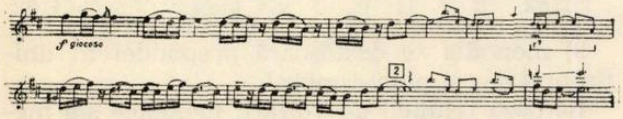
De astă dată periodizarea e binară. Ea se sprijină însă pe ritmuri subordonate, jucăuşe, oscilante, de o originală plasticitate. Sînt remarcabile aici expresiile avîntate, parcă omagiale (începutul frazei antecedente) ori afectuoase (sfîrşitul frazei consecvente). Timbrurile şi dinamica sînt şi ele variate. Traectul tonal atinge regiunea celei de a 2-a dominante, de unde recade treptat pînă la prima. În tonul ei (La) urmează o scurtă punte :

Ex. 3



Ecourile ei contrapunctează revenirea aproape identică a începutului :

Ex. 4

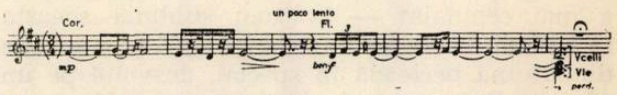


În prima secţiune ce se încheie astfel modulant, atrage atenţia tocmai caracterul unduitor, oscilant, mereu prezent ici sau colo.

Discursul prezintă apoi modificări simptomatice, pe toate planurile. Un travaliu febril cuprinde treptat întreg organismul muzical. Melodia este supusă unei intime prefaceri. Fraze, propoziţii, motive şi celule se intersectează în mereu noi linii logice, expresive, nu atît pe baza disocierii lor (a fisiunii analitice) cît mai ales pe baza asocierii (a fuziunii sintetice). Dezvoltarea tematică e cu adevărat asemănătoare „toarcerii unui fir", diferită de cea din tradiţionala „dezvoltare" din forma-sonată. Este o adevărată exemplificare a dictonului enescian „pentru mine muzica nu e o stare ci o acţiune". Armonia mărşăluieşte continuu. După o scurtă deplasare în regiunea subdominantei a 2-a, trece în dominantă, apoi în relativa acesteia, recade pe tonică pentru a pleca neobosită mereu mai departe în regiunea dominantelor (pînă la a 3-a) şi a relativelor acestora, din care revine printr-o lungă deplasare cromatică spre tonalitatea de bază pe care se va instala totuşi deabia în secţiunea următoare, ultima. Traectul tonal e invers proporţional cu periodizările : cu cît acestea îşi micşorează dimensiunile, cu atît sporeşte frecvenţa deplasărilor lui. Rezultă un efect de o impetuozitate irezistibilă ce caracterizează lucrarea în această fază culminantă. Dinamica şi timbrurile dense contribuie aci din plin, în impulsuri.

În sfîrşit, procesul dezvoltării îşi reduce încă mai accentuat dimensiunile periodizărilor. Orchestra, realizînd şi aci contopirea densă a grupurilor orchestrale, le urmăreşte pornind cu ultime tutti-uri exploziv — fulgurante, sfîrşind cu sonorităţi discrete. Oscilaţiile tonale sînt reduse la pendulări între tonica majoră şi relativa ei minoră. După consumarea osmozelor motivice, revine în sonorităţi mate, vătuite :

Ex. 5



Doar un corn depărtat mai răsună, flautul îngînă, murmurul violelor şi violoncelelor se stinge şi el treptat. Discursul muzical a luat sfîrşit.

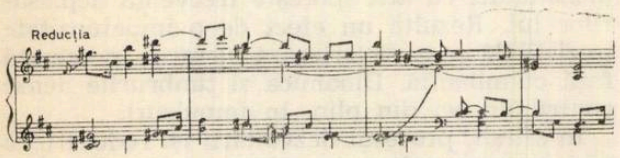
Una din caracteristicile expresiei este şi traectul tonal, organizat conform conceptului clasic, după principiul gravitaţional al centrului unic şi al relaţiilor de cvintă. Dar Enescu îl foloseşte deplin semnificativ. Traectul oscilează consecvent atît în sînul secţiunilor cît şi în domeniile de graniţă, în articulaţii, amînînd, împingînd mereu mai departe odihna. Din totalul periodizărilor, de pildă, jumătate pornesc ce e drept de la treapta I-a tonală, dar toate sfîrşesc deschis, în tonalitate (pe alte trepte) sau modulant (în alte tonalităţi, de pasaj), doar ultima încheind pe tonica majoră (Re). Sensul piesei apare astfel arcuit dintr-o singură puternică încordare.

Enescu considera în general că într-o lucrare „ideea de bază... este linia melodică, motivul călăuzitor". Factura tălmăceşte aci tocmai această idee, constituindu-se unitară şi tot odată polimorfă, amintind torentul înspumat, unic dar cu multe creste, al rîurilor de munte vuind peste sfărîmături de stînci. Multiple linii melodice se intersectează astfel, interdependente. Perceperea lor simultană, totală şi spontană este imposibilă în afara procesului audierii. Nu este totuşi imposibilă dezvăluirea analitică a acelor trăsături ce se oferă singure observaţiei. Care sînt caracteristicile acestei facturi ?

Enescu nu uzează aproape deloc de o factură propriu-zis armonică. Sistematica sonoră de simultaneitate are aci o înfăţişare specifică ce poate fi rezumată în cîteva puncte : 1) Tratarea chorică este aproape inexistentă, nu întîlnim voci armonice, etajate constant ca atare pe mari durate ; 2) acordica rezultată nu

justifică distincţia tradiţională dintre stratul „melodiei" şi stratul „acompaniamentului" ; 3) acordica punctează fluxul morfologic pe suprafeţe limitate sau chiar izolat, alcătuind un fel de rezonatori complecşi ai pasajului respectiv :

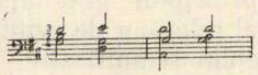
Ex. 6



4) multe acorduri sînt construite prin terţe suprapuse ; 5) acordica tradiţională e tratată extrem de dezinvolt (de pildă răsturnarea a 2-a, trisonică) ; 6) acordica apare adesea eliptică, în forma unor cvinte goale (fără terţă) ; 7) frecvent, acordica apare construită prin suprapuneri de cvarte-cvinte.

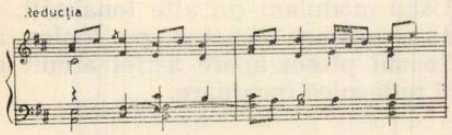
În ce priveşte polifonia, muzicologia la noi a mai semnalat — şi vom sublinia aceasta încăodată — că factura compoziţiilor enesciene din ultima perioadă în special, dezvoltă pe un plan superior eterofonia instrumentală populară. Se impun atenţiei cîteva aspecte : 1) urmărind expresivitate, vocile nu ocolesc încrucişările, nici chiar dacă izoritmia lor naşte incidental înlănţuiri acordice :

Ex. 7



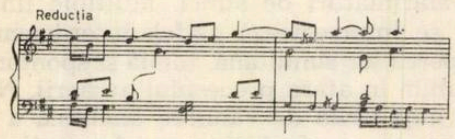
2) traectoriile partidelor instrumentale converg uneori într-un fel de monodie acompaniată :

Ex. 8



3) organismele linear-expresive, concurente în ansamblu, departe de a fi egale ca pondere, se subordonează elastic :

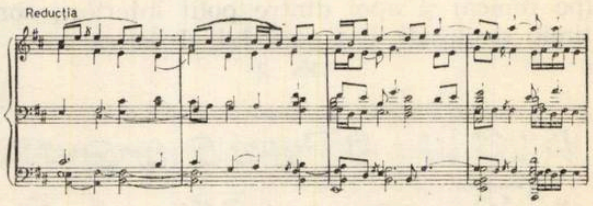
Ex. 9



4) deobicei domină cîte o voce, prin pregnanţă (motivică sau timbrală), prin forţă (registraţie, dinamică sau volum) şi prin caracter intonaţional ; 5) pasajele cu rol auxiliar, ale vocilor deobicei inconstante ca număr, practică preponderent imitaţia liberă, cea mai mult sau mai puţin strictă avînd adesea rolul aparte de ecou sau de pastă sonoră necesară creşterilor dinamice ;

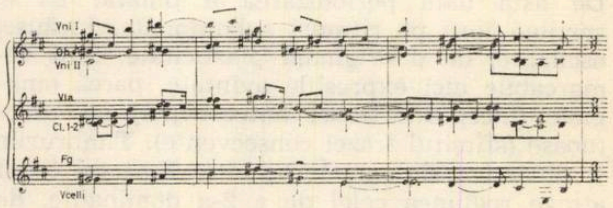
6) poliodia *) este absentă, materialul melodic pregnant, unic, fiind distribuit mai multor partide, pe rînd sau deodată ;

Ex. 10



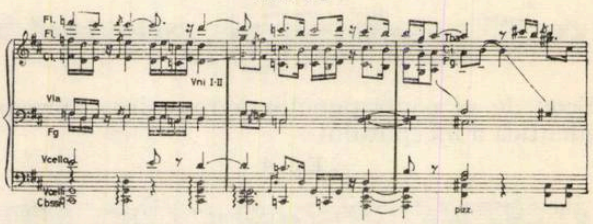
7) simultaneitatea vocilor iscă pedale simple şi duble, lineare fundaluri sonore pline de moliciune sau agregate mai mult ori mai puţin aspre (5, 6, 7 sunete), un fel de puncte de sprijin, piloni ritmico-intonaţionali ai discursului :

Ex. 11



8) adeseori, diferite partide instrumentale contribuie mai toate egal, la o melodică unică

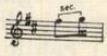
Ex. 12



9) monodia se desfăşoară preponderent unitimbral dar şi pluri-timbral.

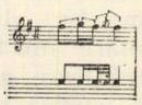
La baza tehnicii dezvoltării melodice stă metamorfoza continuă. Ea străbate lucrarea de la un capăt la celălalt. Privită pe latura tectonicii discursului, melodia se înfiripă astfel din varierea *înălţimii* şi *duratei* sunetului :

Ex. 13



din inversarea *intervalului* şi diminuarea *valorii* temporale :

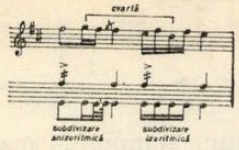
Ex. 14



*) Termen propus de maestrul Zeno Vancea (vezi „Muzica" nr. 5/1958) pentru contrapunctarea a cel puţin 2 melodii contrastante, egale ca pondere expresivă (de ex. Uvertura la „Maeştrii cîntăreţi" de R. Wagner, Enescu „Rapsodia a II-a").

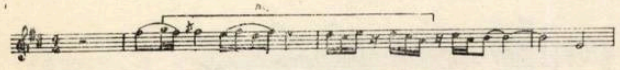
din mărirea *ambitusului* (cvartă) şi varierea *accentului* metric :

Ex. 15



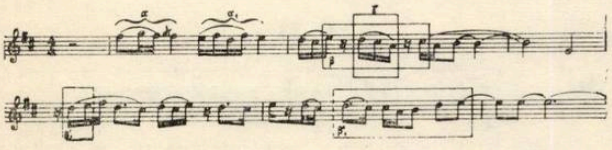
din lărgirea *scării* modale şi preschimbarea *formulei* ritmice :

Ex. 16



din reprofilarea *formaţiunii* intervalice şi modificarea *metro-ritmiei :*

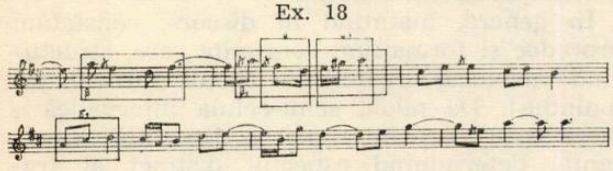
Ex. 17



din reorientarea *profilului* melodic (spre paralela majoră) şi reproporţionarea *periodizării* metro-ritmiei ş.a.m.d...

Pînă acum fiecare factor sonor s-a dezvoltat treptat ori prin salturi, succesiv ori simultan cu altul. Înălţimea sunetului devine astfel prin variere şi conexare, *interval,* iar acesta la rîndu-i, *ambitus ;* apoi *scară* modală, *formaţiune* intervalică, *profil* melodic, etc. etc., precum *durata* sunetului variată şi conexată devine treptat : *valoare* temporală, *accent* metric, *formulă* ritmică, *metro-ritmie, periodizare* metro-ritmică etc. etc. *Intensitatea* şi *timbrul* integrate intim de la bun început, nu există nici ele izolat, aportul lor nu e ignorat. Variat conexate acestea toate nasc în mod necesar altele esenţial noi, în diferite grade, trepte, planuri şi etape. Astfel fiind realizat morfologic, discursul muzical enescian evidenţiază caracteristici aparte :

Ex. 18



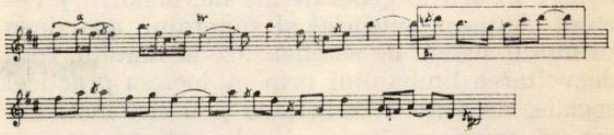
Aici metro-ritmia (în durate mai mari), centrarea tonală (deplasată spre dominantă), contrastează-n context.

În continuare au loc importante transformări. E util nu atît să le detaliem, cît să le relevăm. Într-adevăr, periodul imediat următor, în special fraza consecventă (ex. 2 ; reperul |3| din partitură) dă loc unui aliaj melodic nou, cu ambitus lărgit şi o dinamică oscilantă, deosebit de semnificativă pentru sensurile piesei.

Prezentă la toate nivelurile, în toate planurile supra- şi sub — ordonate, metamorfoza continuă se manifestă în neaşteptate moduri (β şi β_1, γ şi γ_1, din ex. 17 şi 18). Ea apare întotdeauna într-o anume unitate cu osmoza sintetică. Astfel, tectonica enesciană ne dezvăluie unele aspecte mascînd însă altele, sesizabile doar arhitectonic. Să reţinem această afirmaţie.

Iată acum şase măsuri din secţiunea finală :

Ex. 19



Elemente melodice iniţial disparate, acum intim contopite (osmotic sintetizate), conferă o nouă prospeţime lucrării, care cunoaşte astfel o continuă adevărată „înnoire". Ceva comun asigură unitatea tuturor ipostazelor ei, desigur, căci ceea ce asigură unitatea părţilor i-o asigură şi întregului, negreşit. Un acelaşi factor se manifestă deci în mişcarea morfologică şi în starea sintactică a discursului. Iată de ce ţesătura muzicală, multipla ei factură (fenomen sonor relativ complex), nu are o existenţă „în general" ci numai prin intermediul unui factor particular (esenţă expresivă relativ simplă) : intonaţia.

Ne permitem aci o digresiune necesară. În accepţia cea mai largă, numim intonaţie reprezentarea mentală a însuşirilor sonore. Ca fapt determinat, imaginar (mental), ea aparţine conştiinţei, fiind mijlocită de practica social-istorică. Ca fapt determinant, real, (reprezentat) ea aparţine existenţei, fiind mijlocită de concretul sonor. Sonoritatea ea însăşi nu este nimic altceva decît rezultatul interacţiunii materiale, înscrisă între anumite limite fizico-acustice, manifestare particulară a proprietăţii generale a materiei, reflectarea. Prin ea cunoaştem senzorial interioritatea (realitatea intimă, natura internă specifică), starea ori sensul fenomenelor şi proceselor. Orice sonoritate e definită real prin structuri (invariante) şi poate fi imaginar definită prin intonaţii (variante). Diversele sfere ale realităţii sînt clasificabile astfel tocmai prin însuşirile lor sonore, specifice, prin caracterul lor intonaţional. Deaceea intonaţia poate reda atît individualitatea unor lucruri (de pildă, „glasul mamei mele"), cît şi generalitatea (specia sau genul) lor (de pildă „vocea umană" sau „implorarea") ; mai mult, ea poate reda şi sincreze (contiguităţi) eterogene, (de pildă „amurgul, tălăngile"). Între sonoritate şi intonaţie subzistă raportul dintre forma (structura) materială şi conţinutul (sensul) psihologic al oricărui semnal natural cu valoare de semn. În aceasta chiar constă virtualitatea semiotică a sonorităţii. Aci găsim baza imagisticei muzicale.

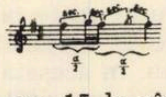
Participînd nemijlocit la semnalizarea realităţii, sonoritatea a concrescut la început nedesprinsă de articularea verbală, în comunicare. Pe bună dreptate spune H. Wald că „fău-

rit în primul rînd ca mijloc de comunicare, indispensabil muncii în colectiv, limbajul participă totodată, în mod nemijlocit, la însăşi formarea ideilor" şi mai departe, că „oamenii primitivi, folosind acelaşi complex sonor articulat, după cum foloseau aceeaşi unealtă în toate împrejurările asemănătoare, au început să descopere însuşirile generale ale lucrurilor." *) Vechiul conţinut senzorial al sunetului, aparţinea primului sistem de semnalizare al omului. Însă dezvoltarea limbajului prin mijlocirea practicei sociale, necesita o codificare şi o sistematizare sonoră corespunzătoare. Noul conţinut intelectiv, aparţinînd celui de al doilea sistem de semnalizare, îmbogăţeşte sunetul determinînd atît schimbarea formei lui vechi cît şi dedublarea limbajului. Sunetul muzical apare astfel social-istoric determinat el însuşi. El este o structură sonoră *(invariantă* ca oscilaţie acustică periodică) fiziceşte determinat (real), dar tot odată o intonaţie muzicală (*variantă* ca timbru, înălţime, intensitate şi durată), socialmente determinată (imaginativ). Între intonaţia şi structura muzicală subzistă deasemeni raportul dintre conţinut şi formă. Muzica, ea însăşi structurare (compunere) a sunetelor muzicale, poate fi deaceea profund definită doar ca artă a structurilor sonore, ca limbaj intonaţional. Specificul intonaţiei muzicale rezultă astfel din valoarea sa de semn (convenţional, intelectiv) aparţinînd exclusiv acestui limbaj. Posedînd o largă arie de reprezentare, intonaţia muzicală e capabilă să redea intuitiv nu numai lucruri (de pildă cîntecul unei anumite păsări) dar şi *genul* lor, *sfera* de care acestea aparţin în realitate. Niciodată nu va putea reda ea o floare, dar suavitatea ei ca şi a oricărui fenomen sau proces de acest *gen,* da. Pe această cale construieşte muzica intonaţii inedite, reprezentări ale existenţei. Puterea reflectorie poate varia aci desigur, nu însă şi natura fenomenului.

Sîntem îndreptăţiţi deci să căutăm printr-o altă optică, arhitectonic adecvată, nu elementele sau principiile de mişcare continuă, ci pe cele de stabilitate discontinuă, care întemeiază structuralitatea lucrării, chiar dacă le vom forţa întrucîtva, izolîndu-le de context.

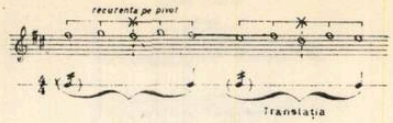
Pornind de la aceleaşi elemente, tectonic analizate în ex. 14, observăm o *constantă :* intervalul melodic (secundă suitoare, coborîtoare) definind semicelula $\frac{\alpha}{②}$;

Ex. 20



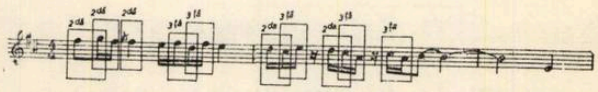
Elementele din ex. 15 la rîndul lor, evidenţiază procedee (intervalice, ritmice) *constante :* simetrii de recurenţă (pe pivot) şi de translaţie (pe alternanţe), ambele definind *motivul* x :

Ex. 21



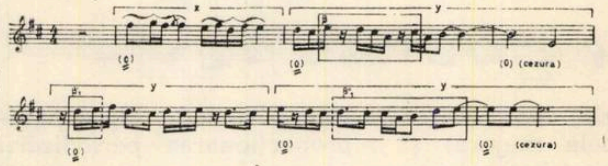
Pe o dimensiune temporală mai mare descoperim apoi o structură metrică şi o frecvenţă intervalică *constante,* definind *propoziţia* x y :

Ex. 22



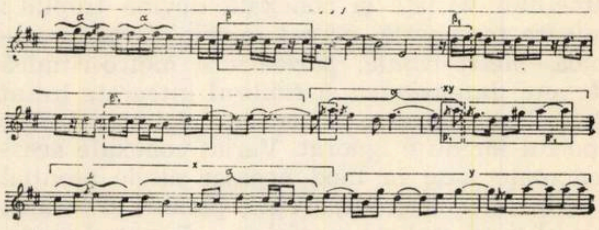
Periodicitatea metro-ritmică *constantă* precum şi frecvenţa formaţiunii y, defineşte *fraza* xyyy :

Ex. 23



Următoarele şase măsuri consacră optica noastră. Frecvenţa intervalică din ex. 21, 22 este o manifestare minoră a osmozei. Dincoace, tipologia intervalică *constantă* îl tălmăceşte cu evidenţă, definind *periodul :* xyyyxyxy :

Ex. 24



Studiul formaţiunii xy dezvăluie sensul superior al osmozei sintetice.

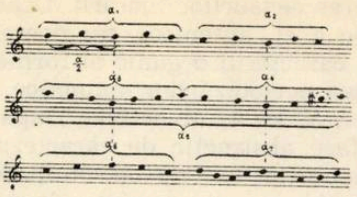
În genere, înaintînd în discurs, constatăm procedee şi formaţiuni *constante* care, structurînd melodica, organizează fluxul muzical, jalonîndu-l. De pildă, semi-celula intervalică γ (vezi ex. 1), capătă treptat o deosebită importanţă, determinînd aspectul distinct al frazei consecvente din periodul al doilea (ex. 2 rep. |3|). Se conturează astfel unităţi specifice, pe diferite planuri. Prin dezvoltare, ele fac loc altor unităţi, pe alte planuri, ş.a.m.d. Şirul exemplelor de mai sus (19—23) nu reprezintă nimic altceva decît arhitectonica concentrică a melodicei, concretizată în unităţi sintactice : celulă, motiv, etc. Acestea nu sînt simple limitări în timp, ci alcătuiri organice unitar definite, complexe. Tectonica ni le mascase pînă acum.

Dar arhitectonica discursului muzical enescian e departe de a-şi epuiza aspectele aci. Pentru a o demonstra, să mai zăbovim puţin asupra intervalicei. Eliminînd tot ceea ce nu apar-

*) H. Wald — „Structura logică a gîndirii" (pag. 30—31) — Edit. Ştiinţifică — Buc. 1962.

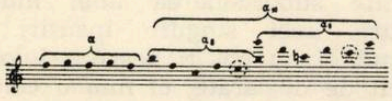
ţine morfologiei sale, să o comparăm în măsurile 1ª, a 7ª, a 8ª, a 9ª şi a 10ª :

Ex. 25



O unică tipologie (simetria de recurenţă pe pivot) apare conturată clar. Un embrion primar $\left(\frac{\alpha}{②}\right)$ se dezvoltă în variante lărgite fie ca ambitus (secundă, terţă, cvartă, cvintă), fie ca proporţii (5, 7, 9 şi 13 sunete). Numai intervalele de secundă şi de terţă, le alcătuiesc. Să privim şi intervalica fragmentului incipient din secţiunea finală a piesei (redat în ex. 18) :

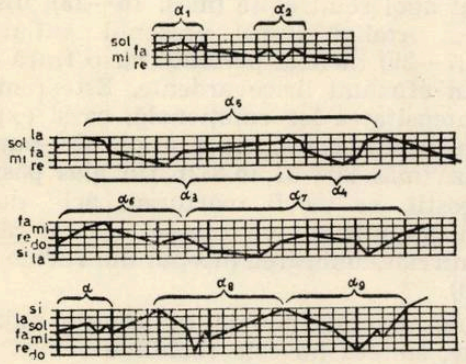
Ex. 26



Tipologia intervalică *constantă* este prezentă şi aci, într-o îndepărtată ipostază a temei, după o îndelungată desfăşurare a discursului şi după o amplă dezvoltare în secţiunea mediană. Regăsim şi elemente asimetrice (sunetul încercuit din α_{10}). Vom observa deasemeni şi aci rigoarea sunetelor maxime şi minime, poli intervalici între care melodica e continuu oscilantă, fapt caracteristic, asupra căruia am mai insistat. Apar astfel încăodată în morfologie, la un nivel mai profund, structuri sonore *constante*. Consecvenţa aceasta nu poate fi decît simptomatică.

Să transpunem grafic, la o scară convenţională (şaisprezecimea fiind unitate pe axa abscciselor şi treapta modală pe axa ordonatelor), melodica fragmentelor din ex. 24 şi 25 :

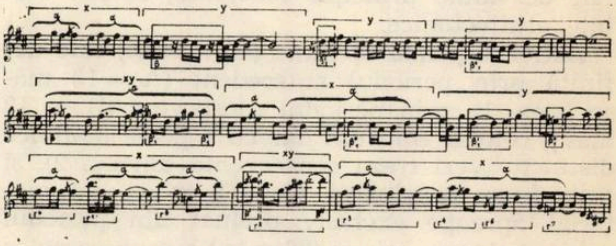
Ex. 27



Graficele acestea nu au însemnătate doar pentru cei ce nu cunosc alternanţa molcom unduitoare caracteristică plaiurilor din nordul Moldovei, peisajul copilăriei compozitorului. Interpretarea lor însă, desigur numai la nivelul exigenţelor ştiinţifice, ar pune poate în lumină problema gingaşă dar extrem de interesantă, a corespondenţelor audio-vizuale ca bază obiectivă a percepţiei artistice. Pe noi, competenţa ne limitează aci la simple consideraţii ipotetice.

Să comparăm acum, în întregimea lor, liniile melodice din ex. 17, 18 (măs. 1—7 şi, la reperul |1| din partitură, măsurile 8—18) şi din ex. 19 (reperul |10|, măs. 67—72) :

Ex. 28



Tabelul este edificator sub multiple aspecte. În morfologie, formaţiunile x (tip α) şi y (tip β, fisionări ale tipului α) sînt la început disociate (ex. 17). Apoi, ele se contopesc prin identificări (formaţiunea xy din ex. 17 măs. 1—2), interferenţe (ex. 18 măs. 3—6), sau interpolări (formaţiunea xyx din ex. 19). Rezultă mereu noi alcătuiri. Un anumit caracter oscilant apare nedesmînţit aci ca şi în ritmică, traect tonal, intervalică, etc. formaţiunile ele însile utilizînd cînd tipul x, cînd tipul y.

Tiparele morfologice există însă numai în unitate cu sintaxa. Ea îi prilejuieşte morfologiei o „înnoire" *constantă*. Folosind la rîndu-i tipare unitare, structuri temporale definite cadenţial, ea periodizează *constant*. Aci apare limpede unitatea metamorfozei continui şi a osmozei sintetice : principiile sînt *constant* prezente, ca şi structurile sonore care iau naştere. Concentrînd discursul, sintaxa enesciană elimină unele structuri, păstrînd anumite altele, dintre cele anterior folosite. Dirijînd fluxul morfologic într-o anumită direcţie, ea reflectă procesual gîndirea creatoare, concretizează intenţionalitatea ei.

În ex. 19 remarcăm astfel morfologia *constantă*, dar şi sintaxa tematică, ea însăşi *constantă*. Într-adevăr, acest început al sfîrşitului din „Primăvară pe cîmp", sintetizează într-un sîmbure exemplar, coerent şi concis, esenţa tematică a diferitelor faze de dezvoltare (formulele sau formaţiunile r^0—r^7 apar încă din ex. 1—4). Principiul osmozei sintetice e astfel clar conturat şi în planul sintaxei. Pe asemenea temelii profund ancorate în substanţa muzicală concretă, înalţă Enescu arhitectonica piesei sale.

Dar ţesătura sonoră este densă. Complexitatea ei ne-a impus optica analitică diversificată pe care am încercat-o. Nu ne putem opri deaceea la existenţa clară a unei morfologii şi nici măcar a unei sintaxe consecvente. Este necesar să urmărim pînă la capăt discursul enescian, materializat în scara spiralată a întreg procesului dezvoltării. Voluta mereu mai amplă a tiparelor, treptelor şi etajelor lui concentrice nu urcă la infinit. La o anumită altitudine finală, spre care a tins şi a atins-o autorul, din perspectiva ei de ansamblu, sintaxa înles-

neşte atît înţelegerea cît şi, mai ales, cuprinderea întregului drum străbătut, perceperea formei muzicale desfăşurate. Suma periodizărilor acesteia, văzută proporţional la scara ansamblului, va reprezenta schema întregii ei articulări evolutive. Nu ne vom opri deaceea decît la secţiunile mari sau mici cîte, în cadru unitar, dezvăluie principii *constante*, relativ stabile, arhitectonice.

Astfel, *o primă secţiune* (40 măsuri) este definită prin periodul antecedent (A = 13 măsuri, ex. 1), prin periodul consecvent (B = 18 măs.), celular *constant* dar cu aspecte motivice distincte (vezi fraza consecventă din ex. 2), şi prin fraza concluzivă (A_1 = 9 măs.), cu material aproape exclusiv preluat din periodul prim. *A doua secţiune* (26 măs.) are un caracter *constant* dezvoltător, contopind treptat motivica deja enunţată, pe un traect tonal *constant* modulator, dinamica fiind aci impetuoasă. Linii uni-vocal „înnoite" astfel, interferează plurivocal, eterofonic, în etape : un period antecedent (10 măs.) cu motivică A, unul consecvent (12 măs.) cu preponderenţă motivică B, şi o frază-punte (4 măs.) deasemeni cu motivică B. *A treia secţiune* (23 măs.) prezintă simptome *constante* în traiectul tonal (stabilizat), în dinamică (scăzută), în melodică (unificată). Un dublu period AA (12 măs. + 10 măs.) cu material sintetic *constant*, realizat prin contopirea motivicei esenţiale din dezvoltarea secţiunii a doua, precum şi o ultimă măsură cu coroană, încheie lucrarea într-o perspectivă parcă indefinită, printr-un acord (ppp) menţinut pînă la completa lui stingere.

După cum am văzut, motivica lucrării edifică în prima secţiune aspecte distincte, sintetizarea acestora ocupînd ambele secţiuni următoare. Cu alte cuvinte, după expunerea temei într-o primă parte, cumulul celorlalte două o dezvoltă. În consensul cunoscutei forme a preludiului instrumental, măiestria enesciană stabileşte însă filiaţii neaşteptate. Căci traiectul tonal deasemeni, conturează în exact aceleaşi dimensiuni, un lied mare (ABA). Totuşi nici acesta nu exprimă esenţa lucrării : în timp ce în prima secţiune distingem aspecte anti-tetice atît motivic cît şi tonal, după dezvoltarea din secţiunea mediană le regăsim sintetizate motivic şi tonal, în secţiunea finală. Cu alte cuvinte, după prezentarea unei tematici divergent expresivă, urmează o prelucrare şi o reprezentare a ei, expresiv convergentă, proces desfăşurat în consensul tradiţionalei sonate dramatice. Dacă însă acolo forma e : *teză* (expoziţie divergentă), *antiteză* (prelucrare divergentă), *sinteză* (reexpoziţie convergentă), corespunzător unui raport impropriu, extern (opuse fiind două idei muzicale), dincoace, corespunzător unui raport propriu, intern (opuse fiind laturile aceleaşi idei), schema este : *teză* (expoziţie divergentă), *sinteză* (prelucrare convergentă), *antiteză* (reexpunere convergentă). Este tocmai schema rezumativă pentru care optăm în final, ca mai concludentă.

Filiaţiile întrevăzute sînt departe de a fi aspecte profesionale, strict tehnice. Parte integrantă a conţinutului muzical, ele ne apropie de înţelegerea sensurilor lucrării. Deaceea orice interpretare a ei, autentică, nu poate face abstracţie de caracterul organic al formei, de discontinuitatea periodizărilor sintactice, de structuralitatea muzicală, obiectivă. După cum nu va putea face abstracţie de caracterul intonaţional al sonorităţilor, de continuitatea fluxului morfologic, cu alte cuvinte de necesitatea discursului. După ce tectonica ne-a dezvăluit intenţionalitatea acestuia, iar arhitectonica structurile lui, rămîne să sintetizăm cele două laturi. Adică să încercăm a ne imagina audierea, act aperceptiv, de natură intonaţională. Departe de a ne impune arbitrar patul procustian al unui program literar, analiza întreprinsă ne îndeamnă astfel implacabil spre o anume interpretare.

Dar intonaţia muzicală e generalizatoare. Ea permite subordonarea unei multitudini de lucruri, unei singure însuşiri sonore. Sub semnul ei nu pot fi deaceea folosite noţiuni oricît de disparate, ci numai cele corespunzătoare *sferei* intonaţionale respective. Orice tălmăcire verbală are o doză discutabilă, firește. Se cere dar ca cele ce urmează, să fie primite în sens alegoric.

Cu partitura în mînă observăm astfel *teza*, începînd în sonorităţi limpezi, timbruri catifelate, ritmuri molcome uşor jucăuşe (măs. 1—7 inclusiv). Structura intervalică (am văzut) e adesea lin unduitoare. Parcă înşile dulcile plaiuri moldovene natale se resfiră aci, în sunete de fluier păstoresc. O lumină blîndă, curată, scaldă şi a doua frază (rep. 1; măs. 8—18). Ecouri eterofonice abia ghicite ici-colo, fac loc parcă unui oftat al suflătorilor în cor (măs. 12—13), ce umple prelung zarea, uimit, întrebător. Neîntîrziat răspunde elocventul accent omagial al viorilor (măs. 14—15) : fermecătoare plaiuri, vă salut ! bun găsit ! Nuanţele tabloului sînt apoi reîntregite (măs. 16—23), însă tot viorile, urmînd după unisonul suflătorilor măs. 27—29) încheie periodul cu o frază avîntată, în efuziuni lirice ardente. Este remarcabilă intensitatea lor emoţională, ca şi expresivitatea specific enesciană a propoziţiei-punte ce urmează (măs. 30—31, în 3/2). Un glas pasionat, îndrăgostit, se va fi mărturisit aci : duioase plaiuri, vă iubesc ! vă iubesc... Şi cu răsunet abia întîrziat, amintirea începutului revine (măs. 32—40).

Brusc, învolburîndu-se în graniţe deja cu noscute, *sinteza* nu este rectilinie şi nici exterioară. Intime prefaceri cuprind atît obiectul melodic reactualizat, imaginea îndrăgitelor plaiuri (măs. 41—46), lumina lor crescută parcă (rep. 6; măs. 47—50), ritmurile sprinţare (măs. 51—56), cît şi subiectul, simţirea însăşi ce izbucneşte în impulsuri (rep. 8; măs. 57—62 şi măs. 63—66). Ca nişte mari gesturi ce îmbră-

țișează generos totul pînă la sufocare, motivele și frazele se îmbină, contopindu-se. Topite și iar dezbinate, se reîmbină în alcătuiri noi. O măcinare irezistibilă străbate întreaga țesătură muzicală, într-o inextricabilă împletire eterofonică, în a cărei culminație pășim din nou pragul, aproape neobservat.

Înfățișîndu-ni-se *antiteza*, aci (rep. |10|; măs. 67—69) domină împlinirea explozivă, sentimentele de rodnică risipă (măs. 70—72). Reflexe fulgerate (măs. 73 ; indicația flautelor : „ff chiaro, un poco aspro") strălucinează fraze cunoscute (măs. 74—76), cu o nouă față. Nu entități expresive distincte, ci o unică puternică matcă, șuvoi nestăvilit. În fapt, subiectul și imaginea, simțirea și obiectul ei contopite statornic. O ultimă explozie vitală (măs. 77—78) a cărei vigoare e preluată de toată orchestra (rep. |12|; măs. 79—80) în accente (măs. 81—82), se ostoiește treptat. Lumina amurgește încet, depărtat (măs. 83—89), peste schița aceluiași peisaj dintru început, înnoit parcă în penumbră de seară...

Referindu-ne acum și la titlu, ne întrebăm : e vorba oare de o imagistică pictural-descriptivă ? Poate fi vorba oare aci de un mesaj superficial, exterior, exclusiv plasticizant ? Întreaga expresivitate emoțională ne contrazice. Și apoi, sensul simbolurilor ei nenumite, sesizant purtate pe un anume făgaș, nu închipuie oare nimic ? Ba da. Și încă, o anume transfigurare. Schematizînd desigur (noțional), s-ar zice poate că o nobilă viziune senină, contopită sufletului, renaște înzecit prin ea însăși. S-ar zice mai simplu, că iubirea pentru patrie, profund omenească, se preschimbă înlăuntru în inegalabilă forță, ori că la capătul tuturor frămîntărilor, se perindă-n fața noastră poate însăși povestea comuniunii omului cu natura. O adevărată „înnoire cîmpenească", în sensul cel mai larg. Și în esență, o „primăvară pe cîmp". Vigoarea teluricului în totul.

(va urma)

Enescu pianist

de **THEODOR BĂLAN**

Acei ce l-au ascultat pe Enescu cîntînd la pian sau improvizînd, nu pot uita anumite caractere ostensibile ale jocului său instrumental. În concertele pe care le-a dat, acompaniind la pian de obicei pe violoniști, sau în cadrul audițiilor de muzică de cameră, pianistul se manifesta ca un muzician ce caută să se integreze cît mai puțin „solistic" în ansamblul din care făcea parte. Își urmărea ideea sa de bază în materie de interpretare *„În calitate de interpret nu-mi este îngăduit să am o poziție personală față de compozitor sau opera interpretată. Înțeleg să mă confund cu intențiile compozitorului și să urmez cu sfințenie indicațiile creatorului"*. Aceste cuvinte pe care le-a rostit în plină maturitate, pot servi ca un adevărat *motto* în arta sa interpretativă. Niciodată interpretările sale, la pian sau la vioară, nu s-au îndepărtat de intențiile compozitorului, cristalizate prin textul muzical. Poate de aceea și scriitura sa instrumentală destinată pianului poartă o atît de bogată notație, nuanțe atît de minuțioase și de riguroase totodată, de natură să limiteze cît mai mult cu putință intențiile de evadare din coordonatele muzicii pe care ar putea să le aibă interpretul.

Dar adevăratul profil pianistic al lui Enescu era mai ușor de detectat la audițiile în cerc restrîns, cînd, stimulat mai ales de prezența unui număr de muzicieni, improviza la pian. Nimeni nu l-a auzit improvizînd în sensul în care sîntem obișnuiți să înțelegem această noțiune. Dacă așezîndu-se la pian cînta *Tristan* din memorie, fără nici o greșeală de text, murmurînd ca să completeze ambianța orchestrală pe care o realiza, urmărind cu vocea vocile interpreților, supleind de multe ori cu bătăi din picior timpanii din orchestră sau subliniind vocal linia melodică a violoncelelor, aceasta era pentru a reda cît mai veridic intențiile lui Wagner. Menuhin a rămas uluit de felul în care maestrul realiza asemenea redări la pian a unei scrieturi orchestrale foarte complexe. Pe vechiul său pian Pleyel de la Paris, spunea Yehudi, *„realiza un Tristan cum poate nu a fost auzit niciodată, decît doar în închipuirea celor mai mari interpreți"*.

Improvizările sale erau în realitate reducțiuni libere, după un text cunoscut. În afară de mici „glume" cu care reda onomatopeic găligia broaștelor din iaz, clopotele de vecernie sau cearta cumetrelor din sat, Enescu nu făcea „fantezii" pe teme date, sau „rapsodii" sub inspirația momentului. În schimb, ceea ce uluia din primul moment era extraordinara capacitate de a face pianul să cînte colorat, de a reda la instrument o extraordinară varietate timbrală, care asociată unei foarte minuțioase dozări de intensitate, lăsa impresia că pianul are resurse pe care doar Enescu știuse să le descopere. Anton Rubinstein, spusese odată elevilor săi : *„Credeți că e un singur instrument ? Sînt în el 100 de instrumente !"* Iar Czerny credea că sunetul pianului poate fi împărțit sub aspectul intensității în 100 de trepte. (În realitate, experiențele de laborator, arată că există 325 trepte de intensitate posibilă a unui sunet muzical).

Orchestralitatea jocului pianistic enescian era mai întîi sprijinită de aceste două elemente — varietatea timbrală și diferențe foarte apropiate de intensitate — la care se adaugă o suplețe, o moliciune a sunetului, care îi era proprie. Toate sonorităţile, oricît de ample, erau nobile și lipsite de asprime. Cortot, unul din cei mai buni prieteni ai vieții sale, încă din timpul studiilor de la Paris, vizitîndu-l imediat după premiera operei *Oedip* de la Paris, l-a găsit la pian. Romeo Drăghici, care a asistat la această scenă, ne povestește că, auzindu-l, pianistul francez l-a îmbrățișat ca să-l felicite pentru succesul repurtat cu *Oedip*, dar s-a minunat din nou de sonoritatea învăluită și rafinată a pianisticii sale. I-a cerut să-i spună ce procedee de studiu folosește ca să ajungă la asemenea subtilităţi de sonoritate.

Repertoriul său era foarte mare. Zecile de sonate și piese pentru pian și vioară pe care le-a cîntat în concerte sînt suficiente ca să definească profilul său de pianist. Nivelul la care cînta era al unui virtuoz al pianului, deoarece numai astfel se poate spune despre un interpret care dădea împreună cu Thibaud în sala Pleyel recitaluri de sonate. De altfel, activitatea de pianist concertist și-a susținut-o pînă în ultimii ani ai vieții. La 11 ianuarie 1952 îl vom regăsi într-un recital de sonate dat în sala Gaveau din Paris, cu Serge Blanc la vioară, iar în luna septembrie a aceluiași an acompaniază la Siena pe eleva sa Desmond Bradley. Activitatea de pianist o considera ca una dintre manifestările personalităţii sale complexe : *„În lumea muzicii* — spunea Enescu — *eu sînt cinci într-unul : compozitor, dirijor, violonist, pianist și profesor. Cel mai mult prețuiesc darul de a compune muzica și nici un muritor nu poate poseda o fericire mai mare“.*

Dar denumirea de virtuoz al pianului nu trebuie înțeleasă decît în sensul că atinsese culmile măiestriei, fără a face nici cea mai neînsemnată ostentație de virtuozitate în jocul său instrumental. Cînta ca un muzician care tinde să descopere sensurile adînci ale muzicii, căreia îi subordona orice veleitate de performanță instrumentală. Faptul că alesese vioara era datorit împrejurărilor din viață. Muzicianul complex și complet se simțea oarecum stînjenit de limitele restrînse pe care i le oferea acest instrument. *„Pentru mine vioara este numai o unealtă* — spunea el — *care îmi procură o independență materială. Mulțumită viorii nu sînt supus schimbărilor modei și exigențelor dure ale vieții. Sînt liber să mă consacru muncii mele de compozitor... Pentru un muzician este îngrozitor să n-aibă decît o singură linie melodică, atunci cînd ar vrea să aibă trei, patru, șase, opt, zece, ca să nu mai pomenim de sărăcia repertoriului nostru“.*

Virtuozitatea în sine era condamnată nu numai implicit, prin calitatea predominant muzicală a interpretărilor sale, dar și explicit : *„Consider virtuozitatea ca o calitate accesorie în muzică. Este o performanță sportivă... Muzica e compoziție, e creație. Execuția perfectă poate fi un accident, o rutină, o calitate fizică... un sport...“.* Concepția sa despre rostul virtuozității era identică cu a lui Busoni, care considera că nu este interesant pentru artă decît stadiul în care virtuozitatea este depășită, aceasta fiind adevărata măiestrie. *„Trăim astăzi sub semnul perfecțiunii* — spunea Enescu. *Se cere în fiecare seară o sonată perfectă, fără o singură notă falsă... Cred că există o incompatibilitate între perfecțiunea care rezultă din munca silnică și nevoia de a evada de sub severitatea mecanică“.* Nu accepta străduința spre desăvîrșire tehnică decît în măsura în care aceasta era subordonată unor scopuri mai înalte : *„Solistica atrage prin caracterul ei de sportivitate. Publicul urmărește cu emoție pasajele de virtuozitate și de acrobație tehnică. Este o caracteristică a publicului de pretutindeni“.* Singur a recunoscut *„Adevărul e că la vioară nu am ușurință instrumentală. A trebuit să lucrez mult ca să dau impresia că am“.*

Dar la pian ? Afirmația de mai sus nu poate fi generalizată, deoarece ultimele cercetări din domeniul psihologiei experimentale nu admit existența unei îndemînări instrumentale „în general“, această aptitudine fiind specială unui anumit instrument sau unei anume îndeletniciri. Îndemînarea pianistică nu implică și una pentru instrumentele de coarde sau de suflat și viceversa. Din unele date ce ne-au rămas în legătură cu felul în care a învățat să cînte la pian putem trage concluzia că a avut o deosebită îndemînare instrumentală, un talent remarcabil pentru arta pianistică. Altfel nu se poate explica de ce, fără să învețe sistematic cu un profesor, fără studii îndelungate, a reușit să atingă un atît de înalt nivel pianistic.

După ce consultase pe Caudella și după ce bănuielile tatălui despre marile însușiri muzicale ale lui Enescu s-au transformat în certitudini, în afară de îndrumările pe care i le dădea copilului de 5 ani lăutarul Neculai Chioru, i s-a adus acasă și un pian. *„Pianul meu* — își amintește Enescu — *nu era nici un Steinway, nici un Gaveau — era un instrument foarte vechi și modest, cu sunet uscat, complet ostil oricăror nuanțe pe care ai fi dorit să i le soliciți ; dar, în fine, aveam un pian ! Schimbai bucuros instrumentul monodic, pe care cîntasem pînă atunci pe un instrument polifonic ; cînd n-ai putut face altceva decît să cînți melodii, fără cel mai mic acompaniament, ce bine era să înlănțui acorduri !...“* Este sigur că Enescu, așa cum făcuse cu scrisul și cititul de la vîrsta de 4 ani, cu secretele viorii pe care le-a descifrat singur, a procedat și cu pianul.

Pedagogia modernă a pianului pune la baza învățămîntului instrumental așa numitul „complex al copilului-minune“, luînd ca exemplu cazul lui Mozart, care a început deodată să cînte la vioară fără ca nimeni să-i fi dat primele noțiuni pe instrument. Încercînd să se imite cazul unui element cu însușiri extraordinare, să se modeleze în conștiința viitorului mu-

zician schema după care se desfășoară la un copil-minune procesul perceperii lumii sunetelor și a redării muzicii, se obțin astăzi fructuoase rezultate în învățămîntul muzical. Enescu ne oferă prin felul în care a intrat singur în lumea sunetelor pianului, exemplul tipic al copilului-minune la care sunetele licăresc mai întîi în conștiință, iar sfera auditivă comandă nemijlocit centrilor motori realizarea imaginii sonore anticipative. Este acea urechesuflet care a caracterizat pe toți marii muzicieni. Și la Enescu, prioritatea simțului auditiv i-a înlesnit însușirea atît de timpurie a elementelor de artă pianistică, mai ales pe cale sensibilă. *„Instinctul îmi spunea* — avea să mărturisească Enescu — *că muzica trebuie simțită. Să se piardă complet legătura cu viața normală, să rămînă numai simțul auditiv și să se absoarbă în emoție."*

Paralel cu studiile de vioară pe care le-a făcut la Viena, în cadrul disciplinelor ajutătoare a urmat și un curs de pian, dar nu datorită unor îndrumări elementare a putut să descopere secretele pianului, pentru ca la vîrsta de 13 ani, cînd s-a prezentat la Conservatorul din Paris, să poată cînta ca un pianist. Alfred Cortot își amintește de prima întîlnire cu Enescu, descriindu-l astfel : *„Văzurăm apropiindu-se de noi un băiat de vreo 13 ani ; era scund, țeapăn, cu o vestă prea strîmtă și un pantalon prea scurt... un cap mare cufundat în gînduri... ochii privind mereu aiurea"*. După ce le-a cîntat viitorilor colegi o parte din concertul pentru vioară de Brahms, s-a așezat la pian și a interpretat *„tot atît de magnific"* notează Cortot, allegro din sonata *Aurora* de Beethoven. La această vîrstă era așadar un pianist, căci e greu de presupus că Alfred Cortot, pe atunci elevul lui Diémer, cu patru ani mai vîrstnic decît Enescu, să se fi putut entuziasma fără motiv de felul în care cînta *„micul țăran de prin părțile Dunării"*, cum spunea Enescu în amintirile sale.

Felul în care cînta Enescu la pian nu poate fi considerat că e o rezultantă a diferitelor teorii din domeniul pianului ce-și încrucișau spada la începutul veacului. Este suficient să amintim de Busoni, care folosind prestigiul său de mare interpret și teoretician, ajunsese la concluzia că este absurd să se cultive cantabilitatea la pian. Dacă în lucrările pentru pian ale lui Enescu găsim și unele pagini care pun în valoare caracterul percutant al instrumentului, acestea se justifică numai ca pete de culoare. În toate interpretările sale și în întreaga sa operă închinată pianului, caută să redea o cantabilitate cît mai pregnantă. Poate că Enescu a cunoscut și teoriile pe care le-au lansat făcînd mare vîlvă la începutul secolului, doi mari teoreticieni germani : Fr. Steinhausen și Eugen Tetzel, teorii cunoscute sub denumirea generică de „tezele lui Tetzel". Se susținea cu lux de argumentare științifică imposibilitatea de a se emite la pian sunete diferit colorate. Se nega implicit varietatea de timbru a instrumentului, statornicind legi care îndrumau arta pianistică pe făgașul unei tehnici reci, calculate, „pozitive". Și acestei teorii, Enescu i-a dat replica unei varietăți de timbru pe care numai puțini dintre marii pianiști au putut să o realizeze.

Arta pianistică a lui Enescu era în ultimă analiză o proiectare sonoră a artei sale creatoare. Marii compozitori au determinat tehnica instrumentală, mereu îmbogățită, din pricina exigențelor sporite ale acestora. Pianiștii și teoreticienii pianului nu fac decît să adapteze mijloacele lor de interpretare la cerințele compozitorilor. Împrejurarea că Enescu se folosea de pian atunci cînd compunea, justifică și mai mult această teză : *„Lucrez în parte la pian ; de altfel, oricine face la fel, toată lumea pianotează mai mult sau mai puțin compunînd... pentru unii pianul este un stimulent... pentru alții... un mijloc de control"*.

Creația sa pentru pian este restrînsă, mai ales compozițiile timpurii (*Introduzione* este scrisă la 13 ani, *Preludiul* și *Scherzo* sînt terminate la vîrsta de 15 ani iar *Suita în stil vechi* cu un an mai tîrziu). *Suita op. 10,* care denotă maturitate pianistică, e scrisă la vîrsta de 22 ani. Compozițiile timpurii nu pot fi încadrate într-o categorie stilistică aparte. Nu întîlnim deocamdată pe compozitorul de pian cu un stil definit. Influențele pe care le-a suferit și pe care le recunoaște sînt ușor de sesizat și în scriitura pianistică : *„...de bună seamă că am absorbit influențe franceze într-o anumită măsură* — notează Enescu — *care combinate cu cele germane au dat un caracter scrierilor mele"*. S-ar putea spune că în primele sale lucrări pianistica sa se calchează pe stilul pe care îl îmbracă lucrarea respectivă : clasicitate în lucrările de început, romantism, în *Variațiunile pentru două piane în La bemol major,* impresionism în *Pavana* și *Sarabanda* din *Suita op. 10,* neoclasicism în aceeași suită (mișcările extreme).

Lucrările care aduc elemente noi, personale, în pianistica sa (în afară de acelea de muzică de cameră) sînt cele două *Sonate op. 24, nr. 1 și nr. 3 (Sonata nr. 2* a acestui număr de opus nu a fost terminată ; nu există din această lucrare decît o singură pagină). Operele de maturitate, elaborate între anii 1924—1934, reprezintă nivelul înalt la care s-a cristalizat creația pentru pian a compozitorului.

Studiind aceste magistrale creații sub aspectul pianistic, vom desprinde mai întîi unele observații cu caracter de generalitate. Surprinde de la o primă examinare a textului o neobișnuită abundență de notații muzicale. Interpretul este foarte îngrădit, dar în același timp realizările sale trebuie să aibă un caracter spontan, improvizatoric. Este oarecum paradoxal ca acest climat de libertate să poată fi redat cu atîta îngrădire. Explicația trebuie căutată nu numai în respectul pe care Enescu credea că orice interpret îl datorează compozitorului, dar mai ales în dorința sa de a nota cît mai exact particularitățile metro-ritmice ale folclorului. Indicațiile de metronom urmăresc pe interpret

fără posibilități de scăpare. Fiecare măsură poartă de multe ori o altă indicație metronomică, iar cîteodată indicația se schimbă și de trei ori înlăuntrul aceleiași măsuri (*Sonata în re* partea II măs. 78). Indicațiile de nuanțe sînt de o exactitate matematică, mergînd de la ppp la fff, cu accente, mici crescendi, schimbări permanente de intensitate, care solicită interpretului o finețe de dozare a dinamicii care nici nu ar putea fi percepută de o ureche neexperimentată. Pedala este notată atît de minuțios, încît în ultima *Sonată în re* (op. 24, nr. 3) a renunțat la semnele tradiționale, introducînd două unghiuri drepte convergente (⌞ și ⌟) pentru a nota cît mai exact punerea și ridicarea pedalei. Semnul cercului indică o vibrație de pedală. Am putea denumi caracterul acesta „exact" al textului enescian : „notație antialeatorică" sau „rubato controlat".

Pe de altă parte, procedeele pianistice care cer o mare măiestrie instrumentală și solicită un mare efort din partea interpretului sînt extrem de variate, unele noi, altele întîlnite și la alți compozitori. Iată cîteva exemple ce caracterizează scriitura enesciană.

La *Sonata în fa diez minor :* utilizarea unisonului, sonorități ample, nuanțe extrem de delicate folosite ca valoare de contrast în raport cu sonoritățile mari, utilizarea întregului ambitus al pianului, opoziție de registre extreme, cantabilitate, joc legato brahmsian, tensiune între sunete, mare diversitate timbrală, joc martelat. La *Sonata în Re major :* sonorități de muzică preclasică (*„C'est du Scarlatti"* — îi spusese Enescu Florichii Musicescu, cu referire la începutul părții I), acorduri arpegiate, scrise astfel ca să se evite asprimea momentului emisiunii, elemente de fugato, imitații de țambal, melismatică bogată, omofonie ce ascunde un joc polifonic, microdozaje de intensitate, travaliu tematic încredințat mîinii stîngi, implicînd mari dificultăți de ordin tehnic instrumental, mîna stîngă pe taste albe — dreapta pe negre, notații expresive rar uzitate (*sciolto, ruvido* etc.), efecte onomatopeice de dangăt de clopote, acorduri lăsate în rezonanță, melodică „doinită" etc.

Din enumerarea desigur incompletă a procedeelor pianistice se pot trage două concluzii. Marea diversitate de tehnici folosite nu lasă să se încline balanța în favoarea vreuneia. Nici jocul martelat, nici transparențele sonore, nici întorsăturile de frază cu caracter clasic, nici acordica și nici caracterul melismatic nu capătă un accent de importanță. Folosind toate cuceririle pianisticei contemporane, Enescu le echilibrează în scriitura sa foarte densă și expresivă. Dar, solicitînd pianului o atît de mare și subtilă diversitate, transgresează în oarecare măsură posibilitățile obișnuite atît ale instrumentului cît și ale instrumentistului.

Minuțiozitatea cu care este notată pedala contravine regulei moderne, care ne învață că o pedală fină scapă notației exacte. Enescu nu scrie niciodată „printre rînduri", ci întotdeauna „exact". Nu se folosește de nimbul sonor vag al armonicelor evanescente, așa cum făcea de pildă Chopin. Muzica sa, care se reazimă larg pe moduri, cele mai multe modificate cromatic, modulația continuă cu care e înveșmîntat discursul muzical, ar fi fost stînjenite de o dezvoltare necontrolată a înlănțuirilor armonice. Așa cum a instituit un „control" în al său tempo rubato, simte necesară și limitarea vieții fiecărei sonorități în parte. Enescu nu scria nimic facil. Singur a mărturisit : *„Fug de facilitate și sînt foarte sever cu mine. Sînt conștient pînă la ultima notă și nu rămîn la ea pînă nu sînt complet mulțumit"*. Această profesie de credință explică și modul în care a limitat viața pedalei în operele sale de maturitate.

Scriitura pianistică e determinată în bună măsură de talentul său de pianist, după cum și în manifestările instrumentale se reflectă scriitura pianistică. Această înrîurire reciprocă a condus la admirabilele realizări, în care tehnica instrumentală apare ca un simplu mijloc de exprimare. *„Tehnica nu trebuie să fie decît ornamentul pentru ideea de bază, care este linia melodică, motivul călăuzitor"* — mărturisise Enescu. Manifestările interpretative din domeniul pianului se înscriu în coordonatele artei sale, întregind profilul de mare creator și interpret.

NOTE

- A 32-a ediție a Săptămînilor Internaționale ale Muzicii va avea loc în acest an la Lucerna (Elveția). Programul concertelor va cuprinde integrala simfoniilor beethoveniene și lucrări simfonice contemporane. Și-au anunțat participarea : Orchestra elvețiană a Festivalului, Orchestrele Filarmonice din Berlin și Viena, la pupitrul cărora se vor succeda : Zubin Mehta, Joseph Krips, Mario Rossi, Jean Martinon, Georg Szell, Herbert von Karajan, Karl Böhm, Rafael Kubelik. Soliști de renume mondial își dau întîlnire în cadrul concertelor simfonice, de muzică de cameră, de serenade și recitaluri, precum și în cadrul unui mare concert vocal.
- Pentru inaugurarea somptuoasei orgi a Orchestrei Filarmonice a Radiotelevizіunii franceze, dirijorul D. Choraphas a ales *Concertul pentru orgă, orchestră de cameră și baterie* de Charles Chaynes (Marele Premiu al Academiei Franceze a Discului) — solistă Marie Claire Alain.
- În spectacolul Teatrului Municipal din Strasbourg cu opera *Madame Butterfly* de Puccini, o adevărată revelație : cîntăreața japoneză Atsuko Azuma (la pupitrul dirijoral : Frédéric Adam).

Anatol Vieru: „Clepsidra"

de CORNELIU DAN GEORGESCU

Piesa simfonică *Clepsidra (Sonnenuhr)* a fost scrisă în anul 1969, la cererea Dr. Strobel, personalitate muzicală proeminentă, unul dintre principalii animatori ai Festivalului Internațional de Muzică Contemporană de la Donaueschingen. Prima audiție a lucrării a avut de altfel loc în toamna anului 1969, în execuția orchestrei Radiodifuziunii din Baden-Baden, dirijată de Ernest Bour.

Partitura lucrării cuprinde 3 „acțiuni muzicale" paralele :

1. — un *perpetuo* pentru 48 instrumente de coarde (24 viori, 10 viole, 8 violonceli, 6 contrabași) și 10 instrumente de suflat (3 flauți, 3 trompete, 4 tromboni), constituit dintr-o serie de sunete lungi cu atacuri imperceptibile, în nuanța generală pianissimo.

2. — un număr de 12 *efemeride* (activități aleatoare pentru 2 percuționiști — care mînuiesc un mare număr de instrumente — și pentru instrumentele de coarde și de suflat libere în acel moment), orînduite după o „scară a durităților", de la ppp la fff, care se plasează în anumite locuri deasupra *perpetuo-ului,* într-o ordine liberă.

3. — un solo de trompetă, de asemenea compus din 12 secțiuni — cîte una corespunzătoare obligat fiecărei *efemeride* — care ocupă parțial pauzele între acestea, fără a avea însă importanța unui solo de concert.

În definirea fiecărei „acțiuni" în parte, ca și în relațiile ce se stabilesc între ele, compozitorul dă unele indicații, interesante pentru descifrarea modului său propriu de a vedea muzica, manifestat în această lucrare. Astfel, *perpetuo-ul* cuprinde un număr de 24 pagini a cîte 7 măsuri fiecare (total 168 măsuri), fiecare pagină durînd 30 secunde, deci, în ansamblu, 12 minute (pentru pătrimea cca. 56 MM). Se poate începe cu orice pagină, executînd însă cel puțin o rotație completă, fiind permisă executarea a oricîte asemenea rotații ; piesa nu are deci un început și un sfîrșit precizat, în sens tradițional. Ea poate exista în execuție uniformă *(echinocțiu)* sau neuniformă *(solstițiu),* cu un accelerando însoțit de rallentando între paginile 11—14 sau 23—2. *Efemeridele* — a căror durată însumează 4 minute (deci, a treia parte din durata totală) —, notate schematic prin semne grafice explicate în „legenda" partiturii, se pot succeda în orice ordine, cu condiția de a realiza o expunere completă. (Compozitorul propune ordinea A — „scara durităților" și ordinea B — din 5 în 5, adică numerele 4, 9, 2, 7 etc., numărul 5 fiind prim cu 12 ; această ordine B este aceea care a fost adoptată în execuția piesei în concertul de la Donaueschingen). *Efemeridele* pot fi de asemenea preimprimate pe bandă de magnetofon și redate la concert printr-un difuzor. Solo-ul de trompetă (înlocuibil cu al oricărui alt instrument) trebuie să producă un efect de surpriză la fiecare apariție a sa ; el poate lipsi din ansamblul piesei, iar în caz extrem, compozitorul prevede posibilitatea executării doar a *perpetuo-ului,* ca un minim posibil, desigur, în fața unui public pregătit. Pentru a generaliza, piesa simfonică *Clepsidra* reprezintă în fond o secțiune, indefinită ca durată, într-un timp static din punct de vedere muzical, fără evenimente sesizabile, ornat periodic, după dorința executantului, cu o serie de *efemeride* alternînd cu scurte fragmente de solo al trompetei (care, din punct de vedere funcțional-arhitectonic, joacă rolul unui comentariu pe un alt plan al *efemeridei* respective), a căror prezență, deși fugitivă, se impune astfel ca un element important, pentru a dispare din nou,

lăsînd timpul quasi imobil, personificat de *perpetuo,* din nou pe prim plan.

★

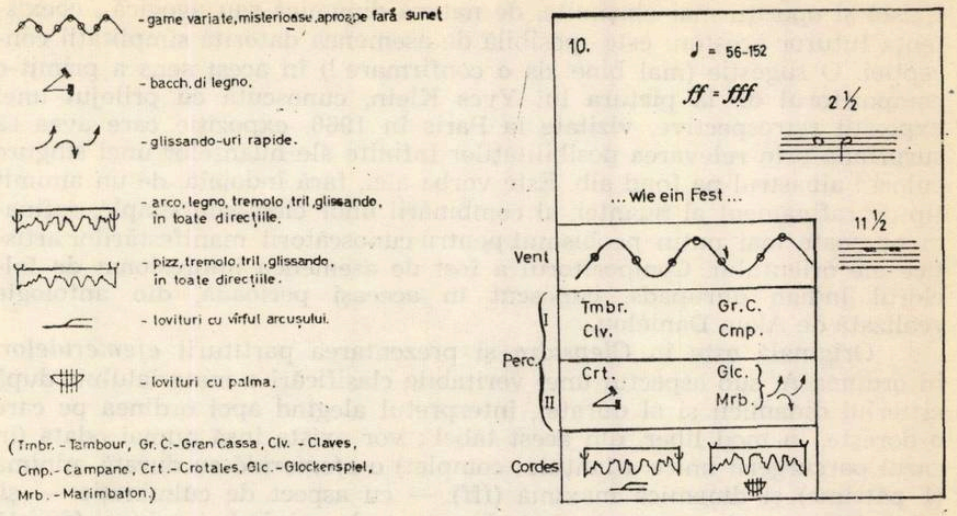
În expunerea sa „Tăcerea, ca o sculptare a sunetului", făcută la şcoala Julliard-New York (în 1968 şi publicată în revista Muzica nr. 3/1970, Anatol Vieru arată cum a luat naştere acordul său de 61 sunete, rod al unor preocupări mai vechi asupra problemei simetriei modurilor, maturizate cu ocazia compunerii piesei concertante *Jocuri* (1963) şi definitivate în muzica la filmul *Brâncuşi (1966).* Considerînd articolul cunoscut, renunţăm a mai descrie procesul constituirii blocului sonor, amintind doar că el reprezintă contactul a 2 sisteme diatonice plasate în relaţie de microtonie. Acest conglomerat modal complex reprezintă materialul melodic al *perpetuo-ului,* el fiind repartizat, secţionat pe tetracorduri, la diferite instrumente de coarde şi, în unele momente, la instrumente de suflat. Duratele sunetelor sînt reglementate de un şir cifric bazat pe numerele prime (de altfel, acordul însuşi este constituit din intervale reprezentînd numere prime). Astfel, unitatea sistemului ritmico-melodic al *perpetuo-ului* se bazează pe o simetrie impresionantă, cu un caracter tot atît de static şi „închis în sine" ca şi efectul muzical produs ; în definirea acestui efect au un rol important şi structurile timbrale sau registrele (schimbarea treptată, imperceptibilă, a diferitelor culori instrumentale — de la sul ponticello la sul tasto, flageolete, tremolo, vibrato lent în sferturi de ton, etc.) sau caracterul de sinusoidă lentă, fără început şi sfîrşit, al conturului mare al muzicii. Este aceeaşi impresie de imobilizare a timpului prin lipsa de evenimente muzicale sesizabile şi de amalgamare a culorilor orchestrale într-un efect global pe care ne-o sugerează, în diferite moduri, o serie de lucrări ca *Arcade* şi *Laude* de Aurel Stroe, *Eteromorfie* de Ştefan Niculescu sau, într-o oarecare măsură chiar *Pianissimo* de A. Schnittke (executate la acelaşi festival) ; pe alt plan, folclorul popoarelor Asiei (de ex. cel indian) şi, parţial, folclorul românesc, ne produc senzaţii asemănătoare. Pe această muzică „în afara timpului", jocul efemeridelor şi al solo-ului de trompetă violentează atenţia printr-o surpriză continuă, atît prin apariţia lor cît şi prin dispariţia lor rapidă, senzaţia atemporalităţii revenind şi mai acută. Repetarea acestei alternanţe, într-o succesiune monotonă (în sens estetic !) devine prin acesta, de asemenea atemporală, după cum succesiunea orelor unei zile şi perceperea lor accidentală (permanentă n-ar fi posibilă) pe fondul timpului veşnic este de asemenea, într-un anumit sens, o surpriză continuă. Este vorba de jocul între continuu şi discontinuu, concret şi discret, de încercarea de a sonda limitele posibilităţilor noastre de percepere.

★

Din punct de vedere strict muzical, partitura *efemeridelor* (descriem ordinea A) se înfăţişează ca o succesiune de 12 casete, cuprinzînd fiecare cîte 14 timpi (pătrimi) şi cîte un anumit raport între spaţiul sonor şi pauza corespunzătoare (8—6,7—7,6$^1/_2$—7$^1/_2$ etc., pînă la 1—13). Gradaţia acestui raport -- respectiv, micşorarea treptată a secţiunii „cîntate" faţă de pauză descrie o curbă inversă ca sens faţă de aceea a intensităţilor, a dinamicii. Deci, „scara duritălor" *efemeridelor* (ppp—fff) este invers proporţională cu cea a duratelor (8—1 pătrimi).

Reamintim că la „acţiunea muzicală" a *efemeridelor* participă cei 2 percuţionişti şi instrumentele de coarde şi de suflat libere în acel moment. Deci, partitura unei *efemeride* va indica intensitatea, durata intervenţiei, durata pauzei, o serie de semne grafice care determină activitatea aleatoare corespunzătoare pentru fiecare din cele trei grupe de instrumente şi, în plus, o definiţie printr-o metaforă, extrem de sugestivă, în special prin asociaţiile colorate, nu lipsite de îndrăzneală şi poezie, care apar astfel (le enumerăm, pentru plasticitate : „ca un tunet îndepărtat", „ca un şuerat", „ca un foşnet", „ca praful", „ca ace şi cuie", „ca fulgere", „ca păsări şi lanţuri", „ca o sărbătoare", „ca circulaţia

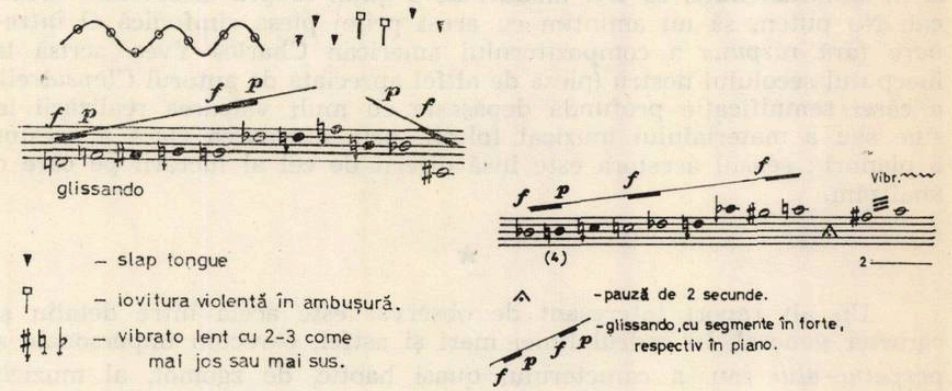
străzii" etc.). Dăm un exemplu complet al unei asemenea *efemeride*, cu explicația semnelor întrebuințate.



Renunțăm a mai enumera extrem de variatele „culori" folosite (moduri de atac, etc.), în mare parte cunoscute, ceea ce ar ocupa de altfel un spațiu considerabil.

Remarcăm asemănarea, poate naivă, poate întîmplătoare, dar sugestivă (impusă, de altfel, și de traducerea exactă a titlului din limba germană — *Sonnenuhr* ar însemna exact nu *Clepsidră*, ci „ceas solar") între raportul variabil al spațiului ocupat de muzică și cel vid al *efemeridelor* și cel existent pe un cadran al unui ceas solar real, pe care, la diferite ore dintre cele 12 ale zilei, umbra și lumina ocupă spații diferite.

Intervalele între *efemeride* (în care includem și pauza din caseta respectivă) sînt ocupate parțial, de un solo de trompetă. În contrast cu aspectul monocolor al *perpetuo-ului*, acest solo este extrem de variat și capricios, el oscilează între virtuozitate pură și grotesc fiind poate elementul cel mai mobil și dinamic al piesei. Citățm utilizarea unei bogate rezerve de surdine („cup-mute", „tonal-color", straight-mute", „buzz-now", „plunger", etc.), diferitele moduri de atac (tremolo de lovituri pe clape, lovirea violentă a ambușurii, suflu puternic fără sunet, etc.), glissando-urile frecvente, diferitele vibrato-uri, ornamente, iar — ca procedee de notație — sugerarea numai a ritmului, a unor pauze de diferite durate, etc. Pentru exemplificare, dăm fragmentul corespunzător *efemeridei* nr. 10 de mai sus, cu explicațiile respective.



Considerînd încheiată această sumară trecere în revistă a materialului muzical al *Clepsidrei*, vom căuta să relevăm cel puțin o parte din multiplele semnificații sugerate.

Ceea ce ne atrage în primul rînd atenția este simplitatea deliberată a limbajului muzical — în pofida mijloacelor coloristice extrem de bogate — restrîngerea elementelor de structură la cele care exprimă opo-

ziţiile cele mai evidente, cum ar fi aceea între continuu şi discontinuu, despre care am mai vorbit. O altă opoziţie binară importantă este aceea între determinat sever (*perpetuo*) şi aleatoric (*efemeridele* şi *solo-ul*). Există şi opoziţii mai obişnuite, de natură dinamică sau agogică ; coexistenţa tuturor acestora este posibilă de asemenea datorită simplităţii concepţiei. O sugestie (mai bine zis o confirmare !) în acest sens a primit-o compozitorul de la pictura lui Yves Klein, cunoscută cu prilejul unei expoziţii retrospective, vizitate la Paris în 1968, expoziţie care avea să surprindă prin relevarea posibilităţilor infinite ale nuanţelor unei singure culori : albastrul pe fond alb. Este vorba aici, fără îndoială, de un anumit tip de rafinament al nuanţei, al combinării unor elemente simple, rafinament poate mai puţin neobişnuit pentru cunoscătorii manifestărilor artistice ale orientului. Compozitorul a fost de asemenea impresionat de folclorul indian dhrupads, cunoscut în aceeaşi perioadă, din antologia realizată de Alain Danièlou.

Originală este în *Clepsidra* şi prezentarea partiturii *efemeridelor*, în ordinea A, sub aspectul unei veritabile clasificări a materialului după criteriul dinamicii şi al duratei, interpretul alegînd apoi ordinea pe care o doreşte, în mod liber, din acest tabel ; vor exista însă numai odată (în cazul parcurgerii unice a lanţului complet) o *efemeridă* cu durată minimă (1 pătrime) şi dinamică maximă (fff) — cu aspect de culminaţie — şi, respectiv, numai una cu aspect de punct de minimă tensiune (durată maximă — 13 pătrimi — şi dinamica cea mai redusă — ppp). Din nou, simplitatea elementelor folosite justifică, de data aceasta, posibilitatea existenţei artistice a oricărei variante arhitectonice.

★

Despre senzaţia inedită de pendulare a timpului continuu, insesizabil, cu cel discontinuu, sezisabil, realizată prin decupajele *efemeridelor* în curgerea muzicii *perpetuo*-ului am mai amintit ; trebuie să completăm însă aici că această reducere a unor efecte muzicale (existente, în fond, în proporţii diferite, în orice fel de muzică, inclusiv cea clasică), la o opoziţie de maximă simplitate, deci de duritate şi eficienţă, ne relevă într-un mod surprinzător de clar faptul că aceste 2—3 planuri sintetizează în ele posibilităţile reale de desfăşurare „spaţială" a oricărui discurs muzical. Este vorba de fondul inform, lipsit de evenimente (care poate fi considerat de obicei a fi pauza, tăcerea), de acţiunea muzicală propriu-zisă (evenimentul efectiv), care, prin prezenţa ei marchează scurgerea timpului — acţiune nerepetabilă în general, necesitînd mereu elemente noi — şi de un al treilea element, mai puţin important, care este elementul coloristic, secundar, repetabil (ca un fel de refren), de ornamentaţie. Aceste 3 planuri pot fi înţelese atît în succesiune cît şi în simultaneitate, ca trei moduri de a gîndi asupra discursului muzical. Nu putem să nu amintim cu acest prilej piesa simfonică *O întrebare fără răspuns* a compozitorului american Charles Yves, scrisă la începutul secolului nostru (piesă de altfel apreciată de autorul *Clepsidrei*), a cărei semnificaţie profundă depăşeşte cu mult valoarea realizării în sine sau a materialului muzical folosit, prin afirmarea clară a acestor 3 planuri ; sensul acestora este însă diferit de cel al lucrării pe care o analizăm.

★

Un alt raport interesant de observat este acela între detaliu şi caracter general. În cadrul liniei mari şi astfel, oarecum impersonale a *perpetuo-ului* sau, a caracterului quasi haotic, de zgomot, al muzicii *efemeridelor*, anumite culori ale acestora, în general nerepetabile, ca şi intervenţiile capricioase ale trompetei solistice vin să satisfacă necesitatea pentru detaliu, pentru particular, a unui ascultător poate mai tradiţionalist ; tot pentru un asemenea auditor observăm caracterul sugestiv, aproape naturalist uneori, în orice caz de o poezie particulară, al muzicii *efemeridelor* în special. La conturarea caracterului acestora poate con-

tribui şi cunoaşterea titlurilor respective, enumerate mai sus („ca păsări şi lanţuri", etc.) ; toate acestea se adaugă la poezia subtilă a simplităţii piesei în ansamblul ei.

★

Caracterul acestei piese incită în mod particular la meditaţie, la reconsiderarea unor elemente de structură muzicală. Astfel, neobişnuita bogăţie a coloristicii acestei muzici ridică probleme interesante, deoarece nu putem să nu observăm că există o anumită indiferenţă a compozitorului pentru culoarea în sine (de exemplu : multe din culorile *perpetuo-ului* nu sînt sesizabile, altele sînt înlocuibile fără a se percepe aceasta ; pe de altă parte, în *efemeride* — care, de altfel, pot fi preînregistrate pe bandă — unele efecte sonore sugerează poate o mai eficientă producere a lor pe cale electroacustică ; aici pot fi incluse multe alte sonorităţi, zgomote — în principiu, aproape orice, respectînd, desigur, caracterul segmentului respectiv ; de asemenea, solo-ul trompetei este înlocuibil sau poate lipsi — amîndouă cazurile fiind prevăzute de compozitor). Ceea ce face posibilă detaşarea relativă a autorului faţă de culorile folosite (neexcluzînd o anumită selectivitate) se datoreşte funcţionalizării severe a fiecărei sonorităţi sau grup de sonorităţi. Într-adevăr, Anatol Vieru nu este totuşi un colorist pur, în accepţiunea obişnuită a termenului, cu toate că aşa apare la un prim contact, ci — în primul rînd — un organizator strict al culorilor. Odată ce primează funcţia unui element iar nu acesta în sine, el poate fi desigur schimbat, înlocuit, completat, cu condiţia de a-şi îndeplini rolul. Repetăm însă : desigur, o anumită selectivitate există în alegerea acestor elemente, ea reflectîndu-se în special la nivelul relaţiilor între elemente. În lucrări mai recente ale compozitorului, această concepţie a făcut posibilă înglobarea în partitura muzicală (care, de fapt, nu mai este numai muzicală), a unor elemente de mişcare scenică, a jocurilor de lumini, a citatelor din alte opere muzicale finite (uneori aparţinînd unor epoci foarte diferite), etc. — ca în *Sita lui Eratostene, Orologiu.*

Cu cît se operează însă cu elemente muzicale (cu atît mai mult extramuzicale) cu un caracter mai general, cu atît devine mai imperceptibilă acţiunea personalităţii creatorului de artă asupra produsului său. Apare ca legitimă întrebarea : în ce măsură mai poate fi deosebită o lucrare de acest gen de o alta, care întrebuinţează acelaşi limbaj ? De altfel, noţiunea de limbaj presupune o comunicare : deci, în ce măsură acest limbaj foarte general, obiectiv, poate comunica sensuri diferite, poate transmite mesaje ale unor personalităţi diferite ? Lăsînd în suspensie aspectul istoric sau social, chiar din punct de vedere artistic, apare evident că o operă de artă poate fi din ce în ce mai puţin judecată în sine, ca individ izolat ; semnificaţia ei poate fi descifrată numai prin raportare la creaţia întreagă a artistului respectiv, la drumul său evolutiv în ansamblul său (şi uneori şi mai departe, la cultura căreia îi aparţine). Fenomenul nu este de altfel deloc în întregime nou ; în multe cazuri ne-am obişnuit de mult să nu mai primim informaţie de la un exemplar artistic anumit, ci de la „clasa de compoziţie" din care face parte. Aşa se ascultă azi, în general, jazz-ul sau folclorul sau genuri anumite ale acestora, dar pe de altă parte, tot astfel, formele ultrasimplificate ale unor sculpturi ale lui Brâncuşi ne spun mai mult decît cele ale unor imitatori, prin referire la întreaga creaţie a acestuia şi a tradiţiei pe care o reprezintă. Evitînd a continua generalizările, cu implicaţii mult prea vaste pentru a putea trece peste ele atît de superficial, considerăm necesar a încerca să schiţăm personalitatea artistică a compozitorului Anatol Vieru, tocmai pentru a furniza datele necesare înţelegerii etapei sale actuale.

Evoluţia artistică a lui Anatol Vieru, cu toate că indiscutabil rapidă, spectaculoasă, poate deconcertantă pentru unii (să comparăm lucrări ca oratoriul *Miorița*, apoi *Concertul pentru violoncel*, cu *Treptele tăcerii* sau *Crible*), este profund organică şi necontradictorie ca sens, cel puţin pînă în momentul de faţă. Niciun pas înainte nu a fost făcut — şi au fost făcuţi paşi foarte mari — fără a corespunde unei necesităţi interioare, prezente în germene în lucrările anterioare. De altfel, în declaraţiile sau articolele sale, compozitorul insistă foarte mult asupra acestui mobil

interior organic, permanent viu, care trebuie să justifice şi să facă obligatorie utilizarea unui nou procedeu muzical. Adăugăm : nu se poate crea împrumutînd, experimentînd ci doar reinventînd. Evoluţia continuă a compozitorului ne poate rezerva însă oricînd surprize, deoarece personalitatea sa nu este de tipul acelora care se fixează, ci se află în permanentă transformare, căutare.

Comune întregii opere a lui Anatol Vieru, dar mai sesizabile în unele lucrări (ne referim în mod particular, desigur, la lucrarea analizată — *Clepsidra*) sînt : plăcerea de a se juca, cu o inteligenţă tipic muzicală, cu mijloacele artistice cele mai diverse, de a le combina în asociaţii adesea neobişnuite, surprinzătoare, cu o curiozitate, permanent vie de explorator ; o anumită răceală aparentă (căldura, ca şi lirismul său, sînt subtile, fin distilate, nelăsîndu-se observate cu uşurinţă), legată poate şi de o anumită predispoziţie naturală spre o ironie discret bonomă, întotdeauna pe fondul unei meditaţii serioase (înclinaţia spre grotesc, spre rîs, din ce în ce mai prezentă în ultimele lucrări, dar existentă incipient şi în primele, nu este mai puţin serioasă decît alte trăsături temperamentale) ; refuzul zbuciumului inform de tip romantic, a dramatismului, patetismului — dar nu şi a robusteţii, crispării uneori, a tensiunii în general, prezentă din necesităţi funcţionale ; preferinţa pentru limpezime, pentru ideea pură, aerisită, rezolvată cu maximum de eficienţă muzicală (suporturile matematice sînt de obicei elementare, direct perceptibile). Am putea încerca să definim temperamentul artistic al lui Anatol Vieru, folosind un conglomerat eterogen de noţiuni, ca fiind profund antilivresc, spontan, plin de humor (în sens de rafinament, detaşare, vioiciune) pe un fond raţionalist, grav, meditativ.

Confirmarea succesului efectiv al ultimelor creaţii ale lui Anatol Vieru printr-o recunoaştere pe plan internaţional din ce în ce mai marcantă este legată de o prezenţă dintre cele mai active în viaţa muzicală ; adăugăm premiului Marie José primit în 1963 pentru *Concertul pentru violoncel*, comanda Fundaţiei Kussewitzky (1969) pentru „Treptele tăcerii", executarea *Scenelor nocturne* la Bucureşti, Bordeaux, Zagreb, Viena, Moscova, Praga, a *Clepsidrei* la Donaueschingen, etc. precum şi editarea lucrărilor sale de către edituri ca Salabert sau Schott-Nova.

NOTE

- De curînd a apărut un nou disc Philips care ne reţine atenţia : *Cantatele B.W.V. 82 şi 56* de Johann-Sebastian Bach, în interpretarea magistrală a baritonului Gérard Souzay, acompaniat de formaţia Orchestrei Berliner Capelle, dirijată de Helmut Winschermann.
- Editura Labergerie din Paris a iniţiat tipărirea unei lucrări de mare interes ştiinţific : *Encyclopédie des musiques sacrées*, operă a numeroşi specialişti ai muzicii religioase.

  Pînă în prezent au fost editate primele două volume (vol. I — muzica sacră înainte de creştinism ; vol. II — monodia creştină, izvoare, ramificaţii ; naşterea şi evoluţia polifoniei în biserică pînă la sfîrşitul secolului XVIII). Următoarele două volume urmează să apară în cursul anului 1970.
- La comanda Radiodifuziunii Bavareze, compozitorul Theodor Antoniou scrie o *Cantată pentru solişti, cor şi orchestră*, care va fi executată cu ocazia Jocurilor Olimpice (München, 1972). Titlul lucrării este : *„Nenikékamen"* (Am învins !) — strigătul victorios al alergătorului de la Maraton.
- Boris Christoff, renumitul bas bulgar, a fost distins cu premiul Leonie-Sonning (Kopenhaga).
- Gundula Janowitz este cea mai tînără artistă a Austriei care a primit titlul de „Kammersängerin" (cîntăreaţă de muzică de cameră).
- La începutul anului 1970 Casamuzeu „Liszt" din Weimar, complet restaurată, şi-a redeschis porţile. Este singura locuinţă a compozitorului care s-a păstrat, împreună cu întregul mobilier, în perfectă stare.
- Festivalul Internaţional al Tinerilor, Bayreuth 1970, se bucură de participarea unor personalităţi artistice de prim rang : Pierre Boulez va dirija Orchestra şi Corul Festivalului. În program : *Jeux* de Debussy ; *Intégrales* de Varèse ; *Oiseaux exotiques* de Messiaen ; *Eclat* de Boulez ; *Les Noces* de Strawinsky. Prof. Robert Hinze din Hamburg va conduce cursurile de percuţie ; Prof. Jan Cermák din Praga şi Prof. Dumitru Pop din Bucureşti vor ţine cursuri de muzică de cameră, iar Prof. Kurt Blaukopf din Viena va conduce Seminarul de Critică muzicală şi teatrală.
- Baritonul italian Tito Gobbi semnează regia spectacolului cu opera *Tosca* de Puccini, la Opera din Zürich. În acelaşi spectacol, marele artist interpretează şi rolul lui Scarpia.

Considerații asupra limbajului muzical

de VICTOR ILIESCU

Vom încerca a desprinde numai cîteva elemente de bază privind esența limbajului muzical. Prin esență înțelegem aspectul ultim, ireductibil din punct de vedere ontologic, și care este valabil pentru o multiplicitate de manifestări. Strădanie de loc ușoară. Ea reclamă abordarea laturei abstracte a problemei. Și în afară de aceasta, avem de-a face cu unele aspecte extrem de paradoxale, necesitînd poate o anumită gîndire în cerc și un simț al nuanțelor imponderabile. Toate acestea, împreună cu tabloul muzicologic strict al chestiunii, pe care îl subînțelegem, au menirea de a viza aspectul sintetic al limbajului muzical.

Încercarea noastră este îngreunată și de faptul că ne-am mărginit aici la un rezumat al cercetării noastre, în care prevalează mai mult concluziile și nu întreaga contextură de nuanțări și dezvoltări.

Este poate și locul să spun, că, nu odată, m-au nemulțumit o seamă de considerente teoretice privind problema limbajului muzical prin unilateralitatea lor, și mai ales prin lipsa lor de profunzime, și poate, la urma urmelor, prin lipsa lor de comprehensiune adecvată unui plan de estetică autentică.

Problematica limbajului muzical interesează prin evantaiul larg de întrebări, și perspective pe care le deschide, vizînd nu o dată însuși destinul muzicii din secolul nostru.

1. În fenomenul muzical, conținutul nu se dă pe sine global, ca atare, ci, *cumva — mai — deosebit* față de sine însăși. Nu *cu — totul — deosebit*, ci *aproape* imponderabil confundîndu-se cu sinea globală a conținutului. În funcție de *diferența* care există între sinea globală a conținutului, și acel *cumva — mai — deosebit*, se poate afla orizontul unde apare limbajul muzical. Acesta nu îngroașă *diferența* cît timp are o relevanță, adică nu este tautologic. Avem aici o primă dezvăluire a orizontului limbajului muzical.

Să vedem ce se întîmplă mai departe.

Felul cum anume în concret „vorbește" (muzical) despre conținutul său de ordin general fenomenul muzical, poate încă dezvălui orizontul limbajului muzical. Este cea de a doua des-văluire a orizontului limbajului muzical.

Felul pe de o parte este strîns legat de conținutul respectiv, și totuși nu este *expresia nemijlocită* a conținutului. Pe de altă parte, *felul* deși nu este expresia nemijlocită a conținutului, nu are totuși o realitate mijlocită, de sine stătătoare în mijlocirea sa.

Din acest punct de vedere, limbajul muzical nu este o rectiliniară derivație a conținutului, ci-i o realitate ambiguă în funcție de corelația mijlocire-nemijlocire. Este prima concluzie.

2. Unde predomină elementul general în conținut, ca în muzica clasică, limbajul muzical *tinde* spre o anume *concretizare* a generalului de conținut.

Sînt două lucruri de reținut.

Întîi că această concretizare nu este totală. Rămîne un *rest* neconcretizat. În al doilea rînd, concretizarea se face fără o rupere de generalul conținutului, dar fără o simplă prelungire, ci într-o anume *tensiune mare*, în care limbajul muzical are valori imponderabile de independență și noutate.

Să vedem de ce așa, și care este semnificația acestei realități, care nu se arată la prima vedere ; cu ce rimează ea ?

Fără un *rest* neconcretizat, în care generalul conținutului contează indirect, avînd un soi de rol catalitic în generarea limbajului muzical, acesta s-ar reduce exclusiv numai la sine, fiind tautologic. Adică, neavînd nici o *deschidere* vizînd și extramuzicalul, sau, un conținut neformalizat deloc.

În al doilea rînd, o totală concretizare o face pe aceasta irelevantă, aduce concretizarea absolut la ceea ce este, fără un imponderabil plus sau minus. Limbajul muzical, astfel, devine din nou irelevant, tautologic.

Trebuie să subliniez că *restul* acela neconcretizat al limbajului muzical are o mare importanță. El ține o legătură de ordin *cu totul* nemijlocibilă dintre generalul conținutului și tendința limbajului muzical de a concretiza, individualiza generalul conținutului.

Dacă ar fi mijlocibilă această legătură, limbajul muzical ar putea ilustra, reprezenta, sau simboliza conținutul și efectiv nu l-ar mai putea *exprima în primul rînd*, fără de care, nu există limbaj muzical autentic.

În cazul predominării generalului în conținut, simbolul de ordin muzical are o mai mare șansă de a fi tautologic, decît în cazul predominării individualului din conținut.

Cînd predomină individualul, conținutului, dar nu covîrșește absolut, limbajul muzical încearcă, pe de altă parte, a face operă inversă cazului cînd predomină generalul.

În acest caz, limbajul *tinde*, spre o anume generalizare a conținutului. Dacă nu ar tinde, el ar fi tautologic, neexprimînd nimic anume. Și aici ca și în cazul invers, rămîne un *rest*. De astă dată un rest ne-generalizat.

În orice limbaj muzical autentic, avem de a face, sub o formă sau alta, cu o dublă mișcare în sens invers a limbajului, fără de care el nu are relevanță, fiind tautologic. Pe de o parte tendința spre generalizare a conținutului, și pe de alta, de concretizare a generalului de conținut.

Poate că în Romantismul muzical se poate vedea cel mai pregnant această dublă mișcare în simultaneitatea ei.

Impresionismul muzical a făcut începutul muzical spre o hotărîtă precumpănire a conținutului individual. Ce era la acest impresionism doar precumpănire, devine nu o dată în muzica secolului al XX-lea o absolutizare, o covîrșire fără nici un rest.

Deaceea, în timp ce în impresionismul muzical acea dublă mişcare despre care am vorbit se află la limita de a fi, în muzica secolului al XX-lea, nu o dată, ea nu mai există propriu zis.

Care este urmarea ?

Voi releva numai două importante consecinţe. Intîi : limbajul lesne devine irelevant, tautologic — sau, propriu zis, nici nu mai există.

Al doilea : tendinţa spre generalizare, unul din elementele acelei duble mişcări ne mai existînd, îşi află, uneori, un succedaneu. O operă muzicală poate ajunge lesnicios nu o dată un simbol (general) mai mult în funcţie de o serie de elemente extramuzicale, decît de cele intrinsec muzicale, legate de limbajul specific muzical.

3. Limbajul muzical reduce sinea globală a conţinutului, o sărăceşte concentrînd-o, preţ cu care însăşi se constituie el ; şi pe de altă parte, limbajul muzical aduce un imponderabil spor drept potenţare şi transfigurare a conţinutului. Între ce se pierde şi ce se cîştigă există un anumit echilibru, mai mult sau mai puţin stabil cîtă vreme limbajul are o relevanţă, sau, pur şi simplu, poate exista.

Cînd ceea ce reduce limbajul din sinea globală a conţinutului se hipostaziază ca reducere, cum se poate vedea în unele experimente ale muzicii din secolul nostru, nu mai există acel echilibru despre care am vorbit mai sus, cu consecvenţele de rigoare.

Dar şi absolutizarea, hipostazierea potenţării, a sporului imponderabil adus de limbaj, are urmările de rigoare. Ea duce, printre altele, la o formalizare deplină, a conţinutului, şi prin aceasta, şi la o formalizare a fenomenului muzical. Se creează prejudecata că limbajul muzical începe obligatoriu numai de la un anumit nivel de formalizare al conţinutului. Între irelevanţa sau tautologia limbajului, cînd acesta nu spune nimic *anume*, şi *formalizarea conţinutului*, există o strînsă legătură.

Un limbaj muzical nu se constituie în funcţie de un conţinut pur individual, fără măcar un imponderabil de general. Altminteri, el este irelevant.

Este cea de a treia principală concluzie.

4. Cu cît e mai individual conţinutul, cu atît limbajul ca expresie absolut nemijlocită a conţinutului, adică fără un *imponderabil de mijlocire*, este mai tautologic, mai irelevant. Şi invers. Cu cît e mai individual conţinutul, cu atît limbajul numai ca o expresie *imponderabil mijlocită* a conţinutului, fără ca mijlocirea adică să aibe o realitate de sine stătătoare, are o relevanţă mai mare, putînd plenar *exprima* ceva. În acest caz, limbajul vizează ontologicul conţinutului, fără o umbră de formalizare, şi fără a avea valenţe extramuzicale.

Cînd predomină pînă *aproape* de covîrşire generalitatea conţinutului, atunci limbajul muzical ca expresie absolut nemijlocită a conţinutului, devine un ecou relevant al conţinutului. Ecoul relevant are un imponderabil de mijlocire a conţinutului.

În orizontul sonorităţii de ecou, poate fi des-văluit aici orizontul limbajului respectiv. În acest caz, elementul onomatopeic, la un Haydn, sau în primăvara din anotimpurile lui Vivaldi, şi altele nu reprezintă o imitaţie propriu-zisă după natură, de pregnanţă extramuzicală, ci este în primul rînd o parte constitutivă intrinsec muzicală de limbaj specific, care a transfigurat conţinutul.

Poate că nu chiar acelaşi lucru pot să spun, potrivit ordinei noastre de idei despre păsările în muzica lui Olivier Messiaen. Aici conţinutul nu are acea predominantă generalitate ca în muzica clasică, şi de aceea, zborul păsărilor ţine imponderabil mai mult de valenţele extramuzicale ale conţinutului.

Nu au voie aceste valenţe extramuzicale să se hipostazieze, sau să devină masive, ponderabile în fenomenul muzical, căci, altminteri, ele nu mai sînt *exprimate* drept autentic limbaj. Ci-s doar înveşmîntate, in-tonate, puse în ton muzical, în care nu mai există nici un imponderabil de mijlocire, şi corelativ, ecoul muzical al ontologicului din conţinut este irelevant.

Este o altă concluzie principală.

5. Conţinutul poate oscila între diferite grade de realitate difuză, învăluitoare, şi diferite grade de cristalizare, pînă la hipostazierea conţinutului, ca de exemplu în Bolero de Ravel.

Cu cît este mai difuz conţinutul, cu atît, imponderabilul de mijlocire pe care îl comportă limbajul este mai relevant. Şi cu cît este mai relevantă mijlocirea aceasta, cu atît, corelativ, modul direct (nemijlocit), la rigoare un anume lirism muzical, este mai relevant.

O altă concluzie care ni se impune este că între existenţa unui autentic limbaj muzical şi un lirism netautologic relevant, există o corelaţie semnificativă.

6. Conţinutul contînd *aievea* atunci cînd nu este pe deplin formalizat, ajunge în fenomenul muzical *drept pretenţie de a conta întocmai*, aievea, mai mult doar *un — fel — de — a spune* muzical. În orizontul acestui *fel* se des-văluie încă un alt orizont al limbajului muzical, şi corelativ o nouă dimensiune ontologică a fenomenului muzical. Există şi aici pericolul hipostazierii acestei noi dimensiuni ontologice, şi care este corelativă formalizării depline a conţinutului. Asemenea pericole ni le arată o parte a muzicii secolului notru. Spuneam pericol, pentru că o dată cu hipostazierea despre care a fost vorba, *felul — de — a — spune* muzical ajunge irelevant, tautologic.

Numai după ce s-a ajuns aici, se poate pune problema „adecvării" limbajului muzical, dar în aceste condiţii problema este irelevantă în cele din urmă. Un limbaj, cum se spune „potrivit", adecvat conţinutului, propriu zis nu există ca autentic limbaj muzical, şi tot aşa unul „nepotrivit". Este una din concluziile principale ce ni se impun.

Elementul deplin muzicalizat al conţinutului, ca în acea muzică pură a ultimelor cvartete de Beethoven, nu apare în fenomenul muzical ca atare, fără nici un echivoc. În funcţie de limbaj muzical, elementul deplin muzicalizat al conţinutului, este imponderabil mai mult *un — fel — de — a — spune* muzical, avînd un anume echivoc. În orizontul acestui echivoc poate transpare ceva din imponderabilul nedeplin muzicalizat al conţinutului, fără de care, limbajul este tautologic.

7. Există o serie de implicaţii, consecinţe, privind irelevanţa, tautologizarea limbajului. Vreau în încheierea acestei părţi să le arăt, măcar în parte,

pentru a se înțelege mai bine, de ce am stăruit asupra irelevanței, asupra pericolelor tautologizării limbajului muzical.

Mai întîi : irelevanța limbajului se leagă o anume sporită posibilitate de *demonetizare* a limbajului. Ca urmare, anume valori imponderabile ale conținutului nu mai ajung să apară în fenomenul muzical.

În al doilea rînd : o serie de fel de fel de „teribilisme" și „șocuri" muzicale, efecte pur exterioare, se leagă nu o dată de demonetizarea respectivă. Pe această bază, fenomenul muzical mai lesne poate fi o valoare de *întrebuințare* pură, ea putînd fi ruptă din contextul ei general.

Socot că, pînă la un punct, însăși un anume expresionism muzical (Bartók, Strawinsky) nu este cu totul străin de o anume demonetizare a limbajului muzical. În al treilea rînd : prin valoarea ridicată de întrebuințare și manipulare a limbajului muzical, prin dislocarea de care am vorbit, fenomenul muzical în ansamblul său nu mai are durată. Se vede cel mai bine poate, lipsa de durată că fără ea, nici pantă de declin, pantă agonică, și corelativ de aceea nici autentic final. Ci în locu-i o *întrerupere* oarecare, mai mult, sau mai puțin arbitrară, cu încă o serie de alte implicații. Mă opresc aici, dar voi releva numai una singură care mi se pare a fi cea mai de seamă și plină de alte consecințe. Fără un *final relevant*, ci numai cu o întrerupere mai mult sau mai puțin arbitrară, fenomenul muzical frizează lesne o anume reificare a sa.

Dacă aruncăm o privire de ansamblu prin prisma celor spuse pînă aici asupra unei părți însemnate a muzicii secolului al XX-lea, putem observa că există două mari principale categorii de opere. Prima — este aceea care încearcă să fie viabilă prin faptul că operele muzicale respective sînt încadrate într-un sistem de formalizare completă a conținutului, și se reclamă în viabilitatea lor în mod exclusiv tocmai de la această formalizare. Sau, de la încadrarea în cutare sau în cutare sistem de formalizare. În acest caz, considerăm — în sensul și în contextul arătat de noi pînă aici, — că nu avem de-a face cu un autentic limbaj muzical. Este în cel mai bun caz vorba despre o tautologie muzicală. Deasemenea, se poate vorbi aici despre o absolutizare a *felului — de — a — spune*. Hipertrofierea noutății formale pînă la obstinație, încearcă să fie poate un soi de succedaneu pentru irelevanța limbajului muzical.

Există apoi o a doua mare categorie de opere muzicale contemporane, care încearcă să fie viabile, și ele cred că reușesc în această privință tocmai prin a *infirma* cu tot dinadinsul sistemul de formalizare, pentru a-și impune, chipurile, o „voință" de creator față de sistemul de formalizare. Infirmarea sistemului, numai prin faptul că neagă sistemul, într-un fel sau altul, tocmai astfel încă mai bine stă, paradoxal, cumva totuși încă în umbra lui. Și apoi, în momentul cînd această infirmare trăiește exclusiv numai din infirmare și ca infirmare, ajungînd la rîndul său pe nesimțite un alt sistem, numai contează respectiva infirmare.

Interesează poate nu atît veleitatea, sau de fapt o anume pseudovoință de infirmare a unui sistem sau altul de formalizare a conținutului cît, mai ales, putința reală de *afirmare* a unei *lumi proprii* muzicale. Subliniez : o lume proprie a muzicii respective și nu doar un sistem de referințe formale. Adică, totalitate deschisă, și nu un întreg compact, închis. Drept lume proprie a muzicii respective, infirmarea despre care a fost vorba este implicită, și nu contează ca infirmare.

Fără o asemenea lume, muzica respectivă poate dobîndi diferite valențe funcționale, aidoma poate obiectelor dintr-o viziune de arhitectură funcțională. Pe linia acestei funcționalități, muzica, printre altele, poate deveni un soi sau altul de „decor" manevrabil ad libitum. Funcționalismul acesta poate da o falsă perspectivă de convergență a diferitelor arte, convergență despre care se insistă astăzi din diferite unghiuri, antrenînd concluzii măcar parțial eronate privind semnificația și esența muzicii.

Rămîne aici o întrebare deschisă. Oare, după ce cunoaștem în esență, că avem de-a face cu o *lume a muzicii* ? S-ar putea răspunde multe, dar pentru a fi cît mai concișI vom consemna esențialul. Într-o lume a muzicii, negația respectivei muzici nu duce la desființarea acestei lumi, sau nu vizează desființarea, ci are o funcție eminamente *critică*, cu rol de îndreptare, corectare, limitare și disociere.

Potrivit ordinei noastre de idei, este poate demn de relevat, și nu lipsit de semnificație faptul că unii [1]) încearcă să pledeze împotriva a tot ce face din muzică o anexă a limbajului. Pe această linie ei merg pînă acolo încît vorbesc și despre o anumită dezumanizare a muzicii. François-Bernard Mache [2]) vorbește despre un sens imanent conținutului, în care sunetele au rolul de a fi revelatorii, făcînd de prisos limbajul muzical. Dar François-Bernard Mache uită că un sens imanent al conținutului nu este relevant tocmai în pura sa imanență, fără un orizont de deschidere, sau de imponderabilă mijlocire, sau de difuză filtrare din afară, filtrare a transcendenței sale. Or, tocmai prin filtrarea imponderabilă a transcendenței prin care imanența pură a conținutului este relevantă, se marchează echivocul acestei imanențe. În funcție de echivocul acestei imanențe, nu mai este cu putință revelația pură, directă, fără un imponderabil de mijlocire. Nu mai este cu putință acea revelație a conținutului despre care vorbea Mache. În aceste condiții, conținutul pur imanent despre care vorbește François-Bernard Mache poate ajunge mai mult un *fel — de — a — spune* muzical drept strictă pretenție de conținut imanent. Poate ajunge adică, pe această cale, în cele din urmă, limbaj muzical.

În încheiere, drept una din numeroasele concluzii care ni se impun aici, vreau să relev numai aceea că, fenomenul muzical privit în ansamblul său drept lume a melosului și a sunetului [3]), nu poate să existe ca fenomen muzical, fără prezența unui autentic *relevant* limbaj muzical. Poate că, pînă la un punct, limita de la care se poate spune că începe non-existența limbajului muzical, este și limita de existență a însăși fenomenului muzical. De aceea, problema limbajului muzical, la rigoare problema unei estetici a limbajului muzical, rămîne o problemă majoră.

Desigur că problema ce am abordat-o și punctul de vedere destul de sumar schițat aici, mai comportă

încă și alte precizări sau fațete. Poate că lămurirea acestor fațete cu precizările de rigoare, le vom face noi cu altă ocazie, — și de ce nu, și alții, într-un dialog lămuritor și sincer.

Între formalizarea serială și hazardul sunetului brut, cu un pretins conținut imanent care se revelă cum crede François-Bernard Mache, nu rămîne decît realitatea unui autentic limbaj muzical într-o unitate foarte largă de lume a melosului și lumea sunetului, dacă există în adevăr un autentic fenomen muzical.

Oare, dacă nu există limbaj muzical autentic relevant, atunci mai poate exista un mesaj muzical ?

NOTE

1) François-Bernard Mache „À propos de Xenakis", în : La Nouvelle Revue Française, ian. 1970, p. 120 și urm.
2) Ibidem.
3) Victor Iliescu „Dualitatea fenomenului muzical" în : Muzica, 1968, nr. 5.

ÎNSEMNĂRI

FEDERAȚIA CONCURSURILOR INTERNAȚIONALE DE MUZICĂ ÎNTR-O NOUĂ ETAPĂ

În 1957, unsprezece concursuri internaționale reprezentate la Geneva au pus temelia Federației Concursurilor Internaționale muzicale, organism menit să coordoneze și să armonizeze activitatea tuturor concursurilor de acest gen, să introducă și să mențină în acest domeniu din ce în ce mai extins raporturi de înțelegere și colaborare.

Autorul acestei inițiative a fost profesorul și compozitorul Henry Gagnebin, directorul Conservatorului din Geneva, personalitate marcantă a vieții muzicale europene.

Pedagog eminent și organizator încercat, Dl. Henry Gagnebin a fost ales primul președinte al Federației, funcție pe care a deținut-o cu autoritate pînă în anul 1969, cînd motive de sănătate l-au obligat să renunțe la responsabilitatea ce i se încredințase, rămînînd în continuare președinte de onoare.

Mulți muzicieni români îl cunosc bine pe dl. Henry Gagnebin care a fost oaspetele țării noastre de mai multe ori, fiind membru în juriul de vioară al Concursului Internațional „George Enescu" încă de la prima sa ediție.

De la înființarea ei și pînă astăzi Federația a cunoscut o dezvoltare continuă, dovedindu-și în multe ocazii utilitatea. Ea a găsit adeseori, prin eforturile comune ale membrilor săi, soluții în multe probleme importante ale vieții muzicale, promovînd și stimulînd cunoașterea dintre muzicieni, tineri și vîrstnici.

Astăzi din Federație fac parte 35 de Concursuri internaționale bine cunoscute în cercurile muzicale printre care : Concursul din Geneva, de canto din Hertogenbosch, de vioară „Nicolo Paganini" din Genova, de pian din Leeds, „Regina Elisabeta a Belgiei" din Bruxelles, din Montreal, din München, Long-Thibaud din Paris, „Primăvara la Praga", de pian „Fr. Chopin" din Varșovia, din Viena, din Budapesta, din București „George Enescu".

Adunarea generală din 1969 a înregistrat un moment deosebit în activitatea Federației, căci cu acel prilej s-a adoptat un nou statut care aduce o serie de precizări, completări și definiții indispensabile bunului mers al Federației.

Statutul instituie pentru prima oară două organe colegiale de conducere : Comitetul și Biroul. Pînă în 1969 Federația era condusă de un președinte în persoana d-lui Henry Gagnebin ajutat de un vicepreședinte care era dl. André Marescotti și de un secretar general dl. F. Liebstoeckl.

Acum, Comitetul care se alege pe o perioadă de 3 ani, este format din 5 membri nominali și 4 concursuri afiliate.

Președinte al Federației este André Marescotti, profesor la Conservatorul din Geneva și strălucit compozitor, personalitate artistică internațională, care ne-a vizitat țara de multe ori fie în calitate de membru în juriile Concursului „George Enescu", fie în aceea de compozitor.

În afară de Dl. André Marescotti, din Comitet mai fac parte d-nii : de Gontaut-Biron și Jacques Haldenwang (vice-președinți), Fr. Liebstoeckl (secretar general), Georges Perret (trezorier) precum și concursurile : „Regina Elisabeta a Belgiei" din Bruxelles, „Nicolo Paganini" din Genova, din München și „Primăvara la Praga".

Dintre cei doi vicepreședinți, o figură proeminentă a vieții artistice europene este Dl. de Gontaut-Biron, militant activ și de prestigiu a mișcării muzicale internaționale, sprijinitor neobosit al tinerilor artiști, care încă dela prima ediție a Concursului „George Enescu" a făcut parte din juriile sale.

În anul care a trecut de la votarea Statutului, noua structură a Federației și-a dovedit valoarea și viabilitatea, ceea ce s-a putut constata cu satisfacție la ultima adunare generală care a avut loc anul acesta la Geneva.

Concursul Internațional „George Enescu" a sprijinit încă de la început activitatea Federației înțelegînd totdeauna să respecte hotărîrile forului internațional din care face parte și, la nevoie, să dea ajutorul cuvenit.

Atunci cînd de pildă Federația a discutat și a recomandat ca raportul în jurii între membrii străini și naționali să fie în favoarea străinilor care trebuie să fie majoritatea, Comitetul de organizare al Concursului „George Enescu" a fost printre primele care a stabilit ca fiecare juriu să fie format din 11 membri dintre care 8 străini și 3 români.

Federația acționînd în direcția promovării și lansării tinerelor talente, a adus un aport prețios muzicii mondiale, inițiind multe măsuri îndreptate spre sprijinirea activității artistice a laureaților. Ea și-a cîștigat un prestigiu de necontestat, devenind cu timpul un for tot mai necesar vieții muzicale din zilele noastre.

DAN NEGREANU

OASPEȚI:

Sergiu Celibidache și Orchestra simfonică suedeză

De ani de zile Sergiu Celibidache este considerat ca unul dintre cei mai buni dirijori ai secolului nostru.

Numele lui, calitățile sale muzicale deosebite, au devenit aproape legendare.

Am avut bucuria de a-l cunoaște anul trecut în cadrul unor concerte pe care le-a dirijat cu Filarmonica din Praga. Fusesem literalmente copleșit de personalitatea sa și doream foarte mult să-l revăd, să particip la repetițiile și concertele sale.

Și acum iată-l aici în mijlocul nostru, modelînd cu bagheta sa materia sonoră, vie, într-un mod fascinant, inimitabil.

Forma desăvîrșită prin care dezvăluie auditoriului esența muzicală a operelor interpretate este unică.

Fie că-i vorba de Poemul simfonic *En Saga* lucrare de tinerețe a compozitorului Jean Sibelius, sau de lucrarea de maturitate a lui Paul Hindemith *Simfonia Mathis der Maler* ne mai vorbind de binecunoscutele *Tablouri dintr-o expoziție* de Musorgski, lucrări prezentate în primul concert din 11 iunie, sau de programul celui de al doilea concert din 12 iunie conținînd *Ritornelă* de Ingvar Lidholm, *Ma mère l'oye* de Maurice Ravel și *Concertul pentru orchestră* de Béla Bartók, auditorul este cucerit și purtat într-o lume sonoră atît de bogată în expresii și nuanțe, încît simte nevoia de a se manifesta prin ropote de aplauze.

Dar un concert își are limitele sale în timp. Toți înțelegem acest lucru și totuși solicităm un bis. Sergiu Celibidache și orchestra simfonică din Stockholm răspund atenției auditoriului, interpretînd diferite piese de scurtă respirație, dar care electrizează sala.

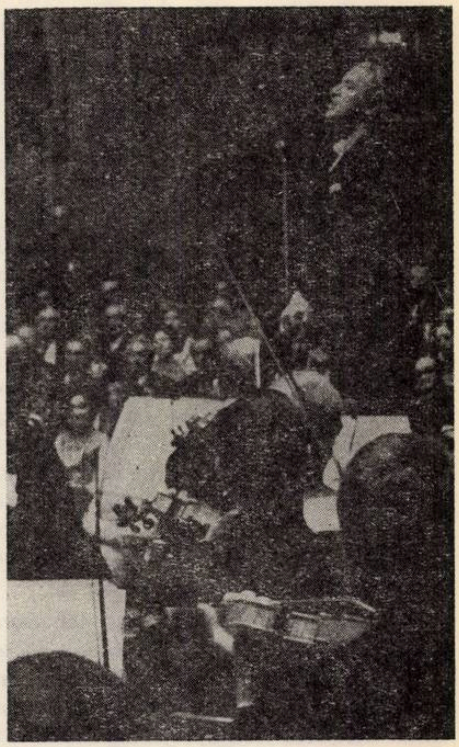
Concertele s-au terminat de mult. Încerc să-mi reamintesc ceea ce m-a frapat cel mai mult.

Mă gîndesc în primul rînd la Sergiu Celibidache, la precizia indicațiilor sale, la gestica sa variată, fantastic de expresivă, de sugestivă, datorită multiplelor ipostaze în care se exprimă.

Între dirijor și orchestră, ca și între cei de pe scenă și publicul din sală se creează un tot unic în care fenomenul artistic este redat la limitele perfecțiunii.

În ceea ce privește orchestra, modul ei de a cînta ne determină să constatăm materializarea concepțiilor teoretice ale lui Sergiu Celibidache, în ceea ce privește tehnica orchestrală a funcției fiecărei partide în ansamblu, a importanței acordate fenomenelor acustice, a relației între orchestră și dirijor.

Pentru a încheia această succintă cronică, în care cuvintele nu pot decît foarte lapidar să redea ceea ce de fapt exprimă fenomenul artistic, viu, incandescent al concertelor orchestrei simfonice din Stockholm, îmi exprim încă o dată bucuria de a fi putut aplauda,



acasă la noi, pe reprezentantul de primă mărime al școlii dirijorale universale, pe dirijorul Sergiu Celibidache.

DUMITRU BUGHICI

★

De mulți ani, Sergiu Celibidache și-a cucerit faima sa mondială. În jurul acestui dirijor prestigios s-a creat o adevărată legendă privind exigențele sale asupra orchestranților, asupra numărului enorm de repetiții în cadrul cărora șlefuiește execuțiile sale excepționale, apoi concepția personală a acestui muzician asupra lucrărilor interpretate, muzician care este dublat de un om de multilaterală cultură (matematician, filozof, muzicolog).

Așteptat de mult în mijlocul nostru, Sergiu Celibidache a venit în fruntea orchestrei simfonice a Radioteleviziunii din Stokholm, pe care o conduce vreme de cîteva luni în fiecare an. Concertele date la București, în Studioul Radioteleviziunii au reprezentat evenimente muzicale deosebite la care au participat mii de iubitori ai muzicii.

Sergiu Celibidache apare la pupitru cu un mers calm care contrastează enorm cu unele din dezlănțuirile sale năpraznice de energie. El este un dirijor de o naturalețe în manifestările de ordinul gesticei, care frizează confesiunea intimă, de la om la om. Atunci apare ca să-i spunem astfel, „debutonat", sincer, expresiv și uneori — cînd trăiește intens anumite momente dansante — chiar ca un balerin care mimează ritmul... Nimic pregătit, nimic fabricat, aranjat aprioric. Celibidache se mișcă absolut liber după cum îi dictează

sensibilitatea sa, gîndul său interior, concepţia sa asupra operei de artă pe care o transmite cu convingere orchestrei. Primul contact cu arta sa ni l-a oferit audiţia poemului simfonic *En Saga* de Sibelius. Mărturisim că văzînd în program această lucrare nu am fost prea entuziasmaţi. Este adevărat, în Occident, cu deosebire în ţările scandinave, dar chiar şi în Anglia şi America, muzica bardului finlandez place şi este cîntată mai des. La noi, mai puţin. A trebuit să vină însă Celibidache pentru ca să ne facă să vibrăm odată cu el la feeria sonoră pe care a creat-o. Sibelius a refuzat îndeobşte să facă declaraţii cu caracter programatic despre muzica sa. Şi poate nici nu a urmărit un programatism aşa cum l-a înţeles un Berlioz, de pildă. Dar muzica aceasta care poartă titlul de *Legendă* (En Saga) ne-a fost redată de dirijor cu acea notă de mister şi de reverie, de tumult şi nostalgie proprii unei lumi de vis, de legendă în măsură să cucerească pe oricine. Dirijorul a apărut un adevărat vrăjitor aici şi în alte împrejurări cînd a creat sonorităţi de o fineţe ce friza limitele audibilului. Au fost momente cînd ne întrebam dacă viorile prime cîntă sau nu, într-atît halo-ul sonor creat părea de diafan, de eterat. Asemenea pianissime la extrema subţirime, vecine cu imaterialul, nu ne amintim să fi auzit vreodată.

Cîntul la unison al violoncelelor avea ceva uman, accentele, cînd şi cînd, ale tubei, păreau sepulcrale iar viorile prime care psalmodiau în surdină depănau un basm de demult... Atmosfera de mister era dominantă. Dirijorul isca apoi sonorităţile către crescendouri mari şi sub forţa gestului său impetuos, arcuşele se curbau docile. Alămurile au avut un colorit minunat iar cîntecul final al clarinetului pe murmurul de fond al coardelor a reprezentat o încheiere cum nu se putea mai potrivită, pentru această legendă captivantă. *En Saga* a fost una din marile realizări ale dirijorului ; poate cea mai de seamă.

Nuanţele subtile de o rafinată poezie, pe care le urmăreşte în orchestră, au slujit perfect suita simfonică *Ma mère l'oye* de Ravel. Întreaga lucrare a fost redată cu maximum de fineţe în cele mai gingaşe nuanţe de intensitate sonoră. Este de relevat cîntul atît de aerian şi de tandru al flautului din *Pavana Frumoasei din pădurea adormită* precum şi reluarea în pianissimo a candidei melodii. Acelaşi lucru îl putem afirma şi despre oboi care a cîntat cu delicată poezie în mişcarea următoare *(Micul degeţel)* pe acompaniamentul cu surdină al violinelor.

În *Urîţica, împărăteasa pagodelor* dirijorul a creat atmosferă orientală de circumstanţă dînd liber curs afirmării instrumentelor de percuţie iar în *Dialogul frumoasei cu Balaurul* contrastul dintre graţioasa temă evocatoare a prinţesei şi cea dură a Balaurului a fost sesizant. Aici s-a făcut remarcat, în încheiere, cîntul solistic al primului concert-maestru.

Să relevăm de asemenea vraja captivantă cu care a fost redată de către întreaga orchestră, *Grădina feerică.*

Dat fiind că intensitatea sonoră a fost îndrumată, din capul locului, către valori mici, dirijorul a realizat — şi a fost cazul în ultima mişcare, finală — crescendo-uri foarte plăcute care însă nu au depăşit mijlocia. Momente de mare tensiune au fost generate de Sergiu Celibidache plimbînd doar mîinile peste orchestră.

O altă realizare apreciabilă a constituit-o *Concertul pentru orchestră* de Bela Bartok. Alternanţele atît de bine dozate dintre vehemenţă (chiar asprime) şi duioşie, unele repetări aidoma ale temei ca o incantaţie, din *Elegie* (partea a 3-a) ca şi ritmurile vioaie de jocuri populare, cu deosebire cele din final, ne-au fost restituite cu o adîncă pătrundere a sensului lor emoţional.

La unul din concerte ne-a fost prezentată şi muzica suedeză : o *Riturnelă* de Ingvar Lidholm. Profesor de compoziţie la Academia regală de muzică din Stockholm, Ingvar Lidholm a apărut un compozitor contemporan avansat.

Aşa cum arată titlul compoziţiei, este vorba de o revenire periodică a unei teme, sonorităţile etale şi impetuoase alternînd. Percuţia este folosită copios (opt pupitre) cu efecte ce dovedesc multă fantezie. Către final trompetele izbucnesc cu mare energie şi la un moment dat se crează un adevărat vacarm, fără să uităm însă că de-a lungul lucrării am aflat şi pasaje cantabile încredinţate îndeobşte coardelor. În tot cazul, lucrarea a apărut interesantă şi dovedeşte că titularul catedrei de compoziţie este în acelaşi timp un creator modern, talentat. Lucrarea sa a fost pusă, de dirijor şi orchestră într-o lumină foarte avantajoasă.

Într-unul din programe a figurat şi *Tablouri dintr-o expoziţie* de Mussorgski-Ravel. Am aflat concepţia dirijorului oarecum diferită, de aceea pe care o cunoaştem de decenii în ceea ce priveşte tempo-ul general al execuţiei şi care a fost de data aceasta în general mai lărgit, mai lent.

Din acest punct de vedere greoaia *Căruţă poloneză* (Bidlo) s-a aflat avantajată. Trebuie să relevăm pe de altă parte minunatele sonorităţi atît de subţiri, de diafane din tabloul ce aparţine *Catacombelor (Cum mortuis in lingua mortua) ;* doar în *Vecchio Castello* s-a făcut simţită necesitatea unei tensiuni mai puternice pe care am avut-o însă în *Marea poartă a Kievului,* realizată impunător, cu măreţie.

Programele au mai cuprins simfonii de Hindemith (Mathis der Maler) de Brahms *(Simfonia a II-a)* precum şi *Preludiu şi moartea Isoldei* de Wagner, lucrări care ne-au dat putinţa să apreciem în plus, însuşirile interpretative ale dirijorului şi ale „Sveriges Symfoniorkester Stockholm". Succesul tuturor concertelor a fost deosebit. Să menţionăm că la ovaţiile publicului au fost oferite şi o seamă de suplimente : un fragment din *Nobilissima visione* de Hindemith, *Galop,* de Strawinski, *Dans slav* de Dvorak, un fragment din *Suita Scită* de Prokofiev şi *Dansul morarului* din *Tricornul* de De Falla.

Orchestra s-a dovedit un complex artistic alcătuit din elemente cu totul înzestrate şi care sub îndrumarea dirijorului Celibidache şi-a cucerit o desăvîrşită omogenitate şi unitate stilistică a interpretării. Prezenţa sa şi a dirijorului Sergiu Celibidache în mijlocul nostru a reprezentat, incontestabil, cel mai de seamă eveniment al stagiunii muzicale.

J.-V.P.

Orchestra simfonică din Bamberg

La noi, numele orchestrei din Bamberg era cunoscut datorită faptului că Ionel Perlea a realizat imprimări strălucite, de opere, cu această formație simfonică.

Ea a luat naștere cu un sfert de veac în urmă, dar la origine, o seamă de muzicieni au aparținut orchestrei simfonice germane din Praga, a cărei tradiție urcă pînă în veacul XVIII.

Activitatea orchestrei simfonice din Bamberg s-a desfășurat și se desfășoară nu numai în orașul respectiv dar și în turnee de concerte întreprinse pretutindeni în lume. Este prezentă la cele mai de seamă festivaluri muzicale europene și deținătoare a „Marelui Premiu al discului" din 1951 de la Paris.

La primul său concert a debutat cu o strălucită prezentare a uverturii *Euryante,* vădind din capul locului o sonoritate plină, puternică și extrem de omogenă. Acel *allegro* inițial a fost expus cu o mare vigoare și înflăcărare. Am prețuit cum se cuvine cîntul de o neștirbită unitate al violinelor, care împreună cu violele au expus tema, în partea mediană a lucrării, *largo ;* finețea cu care au cîntat a avut un rol de seamă la crearea acelei atmosfere de mister specific weberniană. S-au făcut remarcate de asemenea, cîntul eufonic al cornilor, precum și căldura și dulceața tonului violoncelilor.

În *Metamorfoze simfonice* de Hindemith, piesă a cărei unitate stilistică și organizare a unei structuri variaționale pot fi obiect de discuție, orchestra ne-a redat foarte explicit caracterul burlesc al primei *Metamorfoze,* orientalismul secundei (în care instrumentele de percuție au fost minuite cu virtuozitate) ; în cea de a treia metamorfoză s-a făcut mult apreciat primul flautist al formației, excelent în variațiile sale de mare bravură, totul realizat pe pînze sonore fine, diatonice. În final, deschis de grupul alămurilor care au cîntat cu strălucire, orchestra a încheiat lucrarea cu un marș al cărui caracter festiv a fost redat cu plenitudine.

Partea a doua a concertului a fost împlinită cu *Simfonia a VII-a* de Beethoven.

Ca notă generală a interpretării vom releva precizia execuției și chipul ponderat în care a fost redată lucrarea — ireproșabil sub raportul agogicei — dar cu tempi, în general puțin mai potoliți. Dacă Wagner ar fi urmărit-o, poate ar fi ezitat să o proclame atît de categoric drept o, „apoteoză a dansului". În tot cazul am deslușit buna tradiție interpretativă, al cărei păstrător indiscutabil a apărut dirijorul Heinz Wallberg, afirmat cu succes în cele mai de seamă centre muzicale și festivaluri internaționale. De o corectitudine exemplară, ne rafinînd asupra gesticei, pe care o are în vedere numai sub raportul preciziei, al indicației directe și eficiente, Heinz Wallberg a apărut șeful de orchestră stăpîn pe arta sa, extrem de dinamic și care știe să se facă ascultat.

Programul celui de al doilea concert ne-a dezvăluit și alte fațete ale potențelor înzestraților muzicieni ai orchestrei simfonice din Bamberg. În *Simfonia în Do major („Linz")* de Mozart, preludiul *Adagio* la care participă toată orchestra a avut acel dramatism care ne-a evocat unele memorabile pagini din *Don Juan.* A urmat *allegro*-ul plin de spirit, foarte în stil, cu ritmurile sale marțiale, după care în *Poco adagio* minunata temă de siciliană a fost redată de cvartetul de coarde cu suavitate. *Menuetului,* prezentat cît se poate de grațios și dansant, i-a succedat *Presto* final care a fost cel mai reușit, mai mozartian. Poemul simfonic *Till Eullenspiegel,* de Richard Strauss, cu cunoscutele-i exigențe, a fost redat cu o mare subțirime a execuției iar redutabilul solo de corn, realizat cu siguranță ca și alte mici roluri solistice printre care acel fin *glissando* al concert-maestrului, ce părea o coborîre rapidă pe un fir de păianjen...

În sfîrșit, *Simfonia I-a în do minor* de Brahms. A fost un Brahms fără exagerări patetice și direcționări către un sentimentalism sumbru (ne referim la prima mișcare) și care în mișcarea succedentă *(Andante sostenuto)* ne-a dat putința să ne bucurăm odată mai mult de suavitatea senină a cîntului cu caracter pastoral, vădită de soliștii oboiului și clarinetului ; poate că o notă în plus de gingășie, de grație, nu i-ar fi prejudiciat ținutei *Allegretto*-ului. S-a trecut apoi, fără pauză, la *Final,* redat cu bărbătească energie.

Suplimente — *Egmont* de Beethoven și *Dans unguresc* de Brahms — au răspuns frumoasei primiri de care s-a bucurat orchestra și dirijorul ei.

Tineri muzicieni

Tînăra pianistă Ilinca Dumitrescu se afirmă necontenit cu o energie și dăruire demne de cele mai bune aprecieri. Talent excepțional, ea s-a manifestat cu deosebire în această stagiune mai frecvent, nu numai în capitală dar și în unele centre de seamă ale țării, Timișoara, Craiova ș.a. Ilinca Dumitrescu nu a răsărit însă așa, „ex machina". Ea vine la capătul unor strădanii și căutări de zi de zi, a unei munci artistice neobosite în care pianistica propriu zisă este dublată de aprofundarea temeinică a cuprinsului emoțional din lucrările prezentate.

Ultimul său recital dat la Ateneu, cînd a prezentat muzică de Scarlatti, Beethoven, Chopin, Ravel și Paul Constantinescu, a vădit remarcabilele disponibilități de execuție și interpretare ale tinerei artiste.

Interpretarea sonatelor de Scarlatti cu vivacitatea lor scînteietoare cade, nu rareori, într-un fel de simplă etalare a virtuozității pianistice care, de altfel, e necesară pentru buna lor redare. La Ilinca Dumitrescu am putut aprecia însă o anumită vigoare, expresie a unui sentiment stenic, care a ridicat aceste minunate piese de concert din situația de... bijuterii gingașe și de simplu agrement sonor, către care le împing chiar reputați pianiști și a căror interpretare atinge i-am spune o anumită *mièvrerie.*

Este relevabil chipul în care Ilinca Dumitrescu a apărut apoi în *Sonata în re minor* de Beethoven,

unde calmul ca și agitația interioară, gravitatea și elanul plin de exuberanță au fost pe rînd înfățișate cu o participare vie, reflexivă, inteligentă. Trebuie să ne gîndim la diferențele mari stilistice care separă pe un Scarlatti de Beethoven, apoi pe acesta din urmă de Chopin ca și de Ravel pentru a realiza întreg efortul depus de tînăra interpretă pentru a se integra, de fiecare dată acestora, redînd cu succes caracteristicile de fond ale compozițiilor și creațiilor respective.

Dar chiar înlăuntrul creației unui același compozitor, a diferențiat cu totul convenabil *Impromptu-ul no. 1 în la bemol major și Nocturna no. 7 în do diez minor*, cu nota de nostalgică reverie a acesteia din urmă, de mîndra, eroica, *Poloneză* — fantezie (op. 61). Și ne-am bucurat să vedem cum avîntul pasionat al primei mișcări, grația și gingășia menuetului și vivacitatea Finalului din *Sonatina* de Ravel și-au aflat o tălmăcire justă în jocul pianistic și o rezonanță puternică în sensibilitatea interpretei. Cît privește *Toccata* de Paul Constantinescu, Ilinca Dumitrescu păstrează acestei piese, pe care am mai urmărit-o și cu alte prilejuri, întreg caracterul ei românesc.

Pianista lucrează cu multă perseverență. Ea se dedică pe de-a-ntregul unei activități care o va duce, neîndoios, către cele mai de seamă realizări. Avem încredere și le așteptăm.

J. V. PANDELESCU

★

A susține o seară de muzică de cameră reprezintă cu siguranță în primul rînd revelarea unor mari adevăruri umane, a unor importante valori artistice pe care grupul interpreților prin poziția lor solitară, dispunînd de mijloace foarte stricte de comunicare, trebuie să le transmită celor din jur printr-un gest intim dar direct, de nobilă adresare și înaltă probitate profesională. A prezenta un program de cvartete de Beethoven echivalează însă cu un colocviu intelectual artistic de o inestimabilă valoare pe care cei patru muzicieni interpreți îl propun publicului. Și în aceasta consider că rezidă meritul deosebit al formației „Philharmonia" și anume acela de a-și fi propus redarea unor frumuseți sonore autentice, prospectarea cu rîvnă, cu pasiune intelectuală, a unor semnificative culmi ale geniului uman, cum sînt considerate a fi ultimele *Cvartete* de Beethoven, *op. 131 în do diez minor* și *op. 132 în la minor*. Există de asemenea în munca acestei formații un plus de dăruire, de ardoare ce depășește uneori condiția instrumentală de moment a celor patru interpreți, violoniștii George Nicolescu și Teodor Țincu, violistul Gheorghe Jalobeanu și violoncelistul Marius Suciu ; este un efort continuu de autodepășire ce dublează în mod firesc tendința de împlinire a unui mare și semnificativ repertoriu cameral.

Am apreciat astfel în execuția *Cvartetului în la minor* conciziunea, stabilitatea evoluțiilor dramatice ale primei părți — *Assai sostenuto* ca și fluența ideilor muzicale ale ultimei — *Allegro appasionato ;* de asemenea, mult mai realizată în ansamblu, execuția impresionantului *Cvartet în do diez minor* a prezentat o remarcabilă unitate în conturarea acelui programatism de nuanță evident psihologică cu care sînt impregnate paginile acestei creații beethoveniene.

Rămîne însă imperios necesară cizelarea în continuare — la nivelul noilor probleme propuse de repertoriu — a unei tehnici instrumentale individuale de mare acurateță care să stea la baza unei tehnici de ansamblu de anvergură. Este o cerință pe care studiul angajat în formație, rodarea în timp, dar mai ales aparițiile succesive cît mai numeroase pe podiumul sălilor de concert din capitală și din țară îl vor împlini cu siguranță. Și, odată cu rezolvarea acestor probleme de bază ale muzicii într-un ansamblu cameral, sîntem convinși că cei patru muzicieni ai formației își vor consolida o concepție interpretativă fermă și foarte clară asupra celor două mari opus-uri beethoveniene. Sînt deziderate absolut necesare, a căror împlinire în viitoarele apariții publice ale formației, nu va face decît să reconfirme bunul nume pe care cvartetul „Philharmonia" îl deține deja în viața noastră muzicală, deosebita probitate profesională a membrilor săi față de muzica însăși.

D. A.

Cvartetul „Philharmonia"

Din seria multiplelor manifestări muzicale ale tinerilor muzicieni, manifestări datorate în egală măsură strădaniilor de împlinire artistică, de definire a unor noi profiluri muzicale, dar și efortului pedagogic de înaltă măiestrie al profesorilor, amintim aci pe cele mai importante, pe cele care tind să prefigureze adevărate atitudini artistice. Ne referim mai întîi la recentele concerte susținute la Conservator și apoi în studiourile noastre de televiziune, de violonistul Eugen Sîrbu, despre care putem afirma încă de pe acum că se profilează ca o personalitate de primă importanță în rîndurile tinerilor noștri muzicieni interpreți.

Indiscutabil, partitura *Concertului pentru vioară și orchestră* de Brahms, reprezintă unul din momentele de mare strălucire și amploare ale literaturii de concert a viorii ; impetuozitatea avîntului tipic romantic, profunzimea ideilor muzicale se exprimă aci în forme clar conturate, slujite de o scriitură instrumentală de înaltă virtuozitate. În acest sens, remarcabilă — în realizarea interpretativă datorată lui Eugen Sîrbu — rămîne tocmai eficacitatea gîndirii muzicale continuu hrănită de o sensibilitate poetică judicios mulată textului redat. Astfel concepută, fraza muzicală capătă vitalitatea și profunzimea pe care tonul foarte îngrijit, de calitate al interpretului, le sensibilizează în mod convingător, cu discreție și mult, foarte mult bun gust. În plus, voi remarca faptul că o lucrare atît de pretențioasă ca *Sonata a 3-a „în caracter popular românesc"* de George Enescu, este slujită, în interpretarea tînărului violonist, de largi disponibilități temperamentale abil ghidate de o logică strictă a coordonării evenimentelor muzicale. Și sîntem convinși că aceste prețioase realizări vor fi fructificate în viitor cu aceeași pasiune și știință muzicală, de care tînărul interpret a dat deja o serioasă dovadă.

Recentul recital al violonistei Gabriela Ijac, acompaniată la pian de Florina Cozighian, a avut desigur meritul de a fi supus atenției unui public receptiv și atent, datele unui talent muzical înzestrat, aflat în plin proces de consolidare a unor importante date ale personalității. Este meritorie din acest punct de vedere, orientarea către un repertoriu de concert foarte divers, repertoriu care pornind de la Bach și Händel și extins către perioada clasică și romantică, o solicită pe interpretă în mod deosebit, plasînd-o în diferite și semnificative ipostaze interpretative. *Sonata a II-a în la minor* de Bach a apărut în această perspectivă foarte ferm susținută, beneficiind de o mare consecvență atît în gîndire, cît și în realizarea sonoră de o frumoasă maleabilitate și consistență a tonului.

Constatăm la fiecare apariție în public a formației studențești de coarde „Camerata" a Conservatorului bucureștean, un entuziasm autentic tineresc strunit cu multă rigoare și atenție de conducătorul artistic al formației, dirijorul Dumitru Pop, o dăruire în cînt specifică vîrstei pe care o regăsim într-o anume prospețime a interpretărilor. Regretăm însă că, de această dată — și cazul nu este cu totul singular — realizarea programului de muzică barocă italiană a fost lipsită tocmai de acel fior emoțional pe care tinerii instrumentiști sînt capabili să-l exprime ; în plus, deși ansamblul îi cuprinde pe cei mai dotați studenți ai claselor instrumentelor de coarde, sonoritatea generală apare ca fiind totuși lipsită de acuratețe, manifestîndu-se o grijă pe care o găsim excesivă, către opozițiile prea mari de sonorități. Este un moment sperăm, trecător pe care rîvna în studiu, munca judicios organizată la repetiții și în special elanul tinerilor muzicieni îl vor depăși. Dintre evoluțiile solistice ale concertului vom aprecia ca fiind cu totul remarcabilă frazarea de o impecabilă caligrafie în *Concertul pentru două flaute și orchestră* de Cimarosa, datorată lui Virgil Frîncu și Ion Cațianis, precum și apariția basului Gheorghe Crăsnaru — o voce profundă și clară, inteligent condusă — în oratoriul *Stabat mater* de Clari.

Continuînd seria importantelor manifestări pe care Filarmonica de Stat „George Enescu" le oferă periodic atît tinerilor muzicieni cît și publicului său de vîrstă școlară, am putut audia recent în marea sală a Ateneului Român un impresionant concert simfonic susținut succesiv de orchestrele Liceelor de muzică nr. 2 și apoi nr. 1 din București, sub conducerea dirijorilor profesori Nicolae Ghiță și Constantin Petrovici. Este un efort meritoriu, stimulativ în primul rînd, ce tinde a ridica pe cît posibil nivelul artistic al colectivelor orchestrale ale liceelor de muzică, la nivelul primei scene de concert a țării ; iar entuziasmul debordant, pasiunea depusă în munca de împlinire artistică a micilor muzicieni, prefigurează viitoare profiluri artistice. În ceea ce privește realizările interpretative propriu zise, remarcăm selectiv execuția de către Alexandru Orban — clasa profesor Modest Iftinchi — a primei părți a *Simfoniei spaniole* de Lalo *pentru vioară și orchestră*, apoi interpretarea *Concertului în sol minor pentru pian și orchestră* de F. Mendelssohn-Bartholdy, solistă Georgeta Popescu — clasa profesoarei Stela Cameniță, și a *Variațiunilor Rococo* de Ceaicovski de către violoncelistul Mirel Iancovici, actualmente absolvent al Liceului de muzică nr. 2, la clasa profesorului Nicolae Iliescu. Partea a doua a programului a fost dedicată în întregime de orchestra Liceului de muzică nr. 1 în colaborare cu corul de elevi condus de profesorul Nicolae Niculescu, aniversării în acest an a bicentenarului nașterii lui Beethoven. *Fantezia pentru pian, cor și orchestră* — a cărei parte solistică a fost susținută de Corina Martinovici, clasa profesoarei Emilia Vlangali — a încheiat într-o atmosferă cu adevărat sărbătorească această nobilă și entuziastă manifestare artistică a tinerilor muzicieni.

DUMITRU AVAKIAN

Două realizări artistice studențești de un deosebit interes au fost prezente în ultima perioadă de activitate a studioului Conservatorului bucureștean : premierele operelor *Prizonierul* de Luigi Dallapiccola și *Dido și Eneas* de Henry Purcell.

Rîndurile de față nu-și propun însă consemnarea lor individuală, o referire analitică pentru fiecare manifestare în parte, ci desprinderea unor concluzii de importanță majoră, sub semnul cărora putem privi cele două evenimente.

În acest sens, titlurile partiturilor alese, generează singure o primă suită de idei. Astfel, dintr-un început se impune meritul inițiativei de a ieși din obișnuitul unor tipare de promovare a repertoriului liric universal.

Oricît de mult am respecta și iubi valorile istorice de largă circulație ale artei lirice, în mod firesc curiozitatea omenească solicită întîlniri și cu alte zone stilistice în afara mult cîntaților : Verdi, Rossini, Puccini etc...

„Toți oamenii au de la natură dorința de a cunoaște" — spune unul dintre cei mai mari gînditori ai civilizației : Aristotel ; aforism, parcă completat peste veacuri de Leonardo da Vinci cu ideea : „Cu cît cunoști mai mult, cu atît iubești mai mult". Raportat strict la fenomenul vieții noastre muzicale, dacă orientarea stagiunilor simfonice oferă din ce în ce mai mult cîmp de acțiune acestor adevăruri, stagiunile lirice — cu toate amendamentele pe care trebuie să le avem în vedere — rămîn totuși mult prea descoperite la acest capitol. Fără a mai insista, căci problema este mult prea complexă față de obiectul aici propus, spectacolele în cauză ale conservatorului bucureștean au prin urmare meritul de a se defini mai înainte de orice ca fapte de cultură.

Inițiativa concretizată public aduce pe rînd o descindere în lumea repertoriului liric baroc, ca și o descindere în lumea repertoriului liric contemporan, evitat încă suficient de mult de scenele noastre (lipsesc chiar pagini contemporane ce și-au aflat consacrarea de valori clasice ca de pildă *Wozzeck* de Alban Berg).

Totodată în raport cu forțele artistice principale participante la realizare (studenți) se detașează pe de altă parte importanța deosebită de ordin pedagogic ce revine ambelor premiere.

În mod aparte am reliefa totuși prezentarea operei *Prizonierul* de Luigi Dallapiccola, deoarece numai prin asemenea acțiuni viitorii susținători ai scenei noastre lirice se vor putea mișca cu dezinvoltură și în domeniul repertoriului contemporan de operă. Timiditatea momentană a abordării lui se explică în primul rînd printr-o lipsă de afinitate a cîntăreților noștri, formați pe alte comandamente, decît cele proprii înțelegerii și interpretării muzicii moderne.

Tot cu semnificație pedagogică subliniem concepția regizorală ce stă la baza celor două premiere. Împreună cu clasa sa, regizorul A. I. Arbore își propune să lucreze în afara manierismelor și a schemelor uzate, atît de ineficiente astăzi. Soluționarea unei formule cursive de spectacol liric constituie un imperativ de stringentă actualitate. Publicul de azi nu-și dorește numai acute, ci o poziție creatoare a interpretului față de rolul său și nu numai o interpretare muzicală ci și o convingătoare interpretare actoricească. În acest sens încearcă să formeze regizorul A. I. Arbore studenții clasei sale de operă. Se caută expresivitatea și firescul în atitudine în afara oricăror șabloane ; conducerea dramatică vizează sobrietatea și simplitatea expresivă a mișcării scenice. Studentul învață că interpretarea înseamnă un complex proces artistic scenic-muzical și nu extaz la auzul propriei voci (cînd există cu adevărat).

Indicațiilor primite, unii studenți prezenți în realizarea celor două premiere au răspuns cu virtuale calități. Muzicalitatea impresionantă, virtuțile vocale deosebite și noblețe scenică au afirmat totuși în mod aparte soprana Lucia Țibuleac (glas de mare anvergură, generozitate și strălucire) baritonul Victor

Orchestra „Camerata" a Conservatorului „Ciprian Porumbescu din Capitală.

Axinte (protagoniștii principali în *Prizionierul*) și soprana Cecilia Iordănescu în rolul Didonei din opera Dido și Eneas (glas plin de culoare și muzical educat).

Apreciind apoi capacitatea muzicală a tenorului Idel Sternbaum de a asimila dificila țesătură a rolului Marelui Inchizitor din partitura lui Dallapiccola, în același timp nu a trecut totuși neobservată inconsistența, paloarea vocală. Fără a intra în detalii, cele mai multe motive de obiecție le-a generat modul de prezentare al tenorului Radu Nicolae, interpretul lui Eneas. A fost jenantă nu numai distonarea atît de frecventă, ci însăși maniera emisiei vocale cu totul necorespunzătoare stilului muzical al lucrării lui Purcell.

Realizarea muzicală a spectacolului cere pe de altă parte să fie consemnată probitatea profesională cu care orchestra de studio a Conservatorului bucureștean sub bagheta dirijorului Anatol Kisadji a rezolvat interpretativ factura muzicală a lui Dallapiccola. De asemenea se cuvine o caldă apreciere a virtuților instrumentale ale orchestrei *Camerata* avînd la pupitru pe dirijorul Dorin Pop care și de data aceasta ne-a oferit un cînt de ansamblu curat, sensibil și cu tot respectul pentru normele stilistice ale partiturii lui Purcell.

Un cald elogiu se cuvine adresat corului de studio pregătit de Gheorghe Popescu a cărui interpretare de înaltă expresivitate artistică (în ambele spectacole) a generat entuziasmul sălii. Am urmărit o ținută corală pe cît de curată muzical, pe atît de cald și profund frazată emoțional.

Fără a epuiza tot ceea ce se putea spune în legătură cu cele două premiere ale stagiunii lirice studențești în încheierea consemnării de pînă acum, o notă intenționat lăsată la urmă : rezolvarea cu totul deficitară a dicțiunii (cel puțin în *Dido și Eneas* de abia într-un timp am înțeles că se cîntă în limba română, ce-i drept situația fiind agravată și de sonoritatea difuză proprie Rotondei Ateneului, ce a găzduit spectacolul).

Despre importanța soluționării, acestei obligatorii norme interpretative, despre faptul că publicul trebuie să înțeleagă ce anume se cîntă, să înțeleagă neapărat cuvintele, nu mai încape nici o discuție. Cu atît mai necesară apare însă rezolvarea unei asemenea probleme cînd ea se ridică în plin proces de formare profesională a viitorilor noștri soliști.

O bună impostație, o bună emisie vocală conjugată armonios și cu o bună dicțiune constituie un obiectiv pedagogic, pe lîngă care, profesorii de canto și corepetitorii Conservatorului bucureștean nu pot trece cu indiferență.

TEODORA ALBESCU

★

Împlinirea a două decenii de la înființarea Palatului Pionierilor a prilejuit printre alte manifestări artistice și culturale și organizarea unui reușit concert coral care a avut loc în ziua de 10 iunie a.c. în sala Ateneului.

Corul Palatului Pionierilor și-a cîștigat de-a lungul celor 20 de ani de cînd își duce bogata sa activitate, o unanimă și reală apreciere din partea publicului.

Prezent în fața maselor de pionieri și școlari, în numeroase concerte, cu un bogat și variat repertoriu, îndrumat de dirijori de mare sensibilitate ca Stelian Olariu, Ion Vanica și Eugenia Necula, Corul a dobîndit o măiestrie artistică ce s-a perfecționat continuu, fiecare apariție a sa în public constituind adevărate evenimente muzicale.

Apreciat în țară ca și peste hotare, (Bulgaria, Iugoslavia, R. D. Germană), Corul și-a dat contribuția și la susținerea partiturilor unor creații ample vocal-simfonice, colaborînd cu unele din reputatele noastre orchestre simfonice din Capitală.

Concertul la care am asistat ne-a lăsat impresia unui bilanț de frumoase realizări. Cele mai variate

Corul Palatului pionierilor din București, pe scena Ateneului Român.

piese, de la creații autohtone la lucrări consacrate din literatura universală, aparținînd diferitelor epoci, stau mărturie unui larg repertoriu valoros selecționat cu discernămînt de cei ce se îngrijesc cu dăruire de creșterea artistică a ansamblului. Nu sînt absente cîntecele vîrstei fragede, cîntece de masă, dar nici capodoperele corale ale muzicii universale, programele alcătuite interesînd publicul cel mai divers.

Manifestînd elan în cîntecele de masă (*Cutezători pornim în viață* de Ion Chirescu, *Cîntecul Palatului Pionierilor* de Sergiu Sarchizov), gingășie în redarea frumuseții poetice a muzicii și versurilor unor piese (*Copilul și floarea* de Brahms, *Cîntec de leagăn* de Grieg, *Floricică, floare de bujor* de Ion Vanica, *Mama* de D. G. Kiriac ș.a.), real simț polifonic în creații preclasice (*Roș arde macul* de Luca Marenzio, *Vezasette nimfe e belle* de Gastoldi ș.a.), simț ritmic excepțional (*Mărăcinul* de Ion Dumitrescu), corul a realizat o performanță care l-ar putea situa la nivelul formațiilor consacrate în redarea *Sicilianei* de Bach (aranjament coral de Sergiu Sarchizov) și a cunoscutei piese *Valurile Dunării,* atît de populară.

S-ar putea scrie mult și despre celelalte piese interpretate cu multă migală, ca și despre calitățile artistice deosebite ale înzestraților dirijori Ion Vanica și Eugenia Necula, ca și de discreția și sensibilitatea prof. Nicolae Bucur, la pian.

Marele succes obținut în recentul turneu în R. D. Germană, unde formația a fost invitată să dea un număr de concerte la Dresda, Berlin, Kotbuz etc., ne îndreptățește convingerea asupra nivelului artistic superior la care se află în prezent corul.

SILVIAN GEORGESCU

★

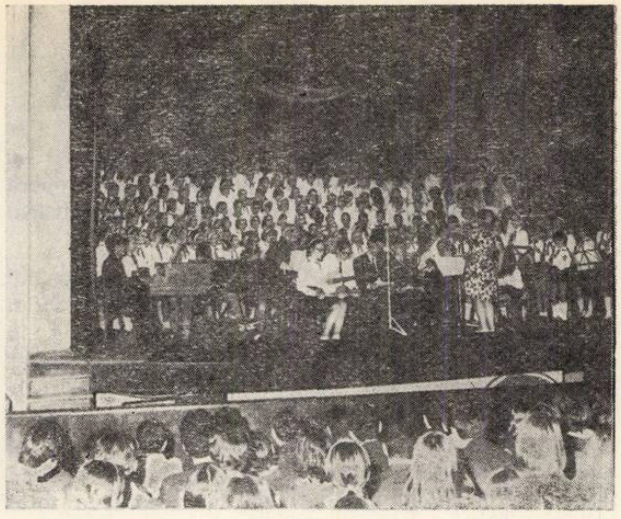
„Serile muzicale" organizate în luna mai a fiecărui an de Liceul nr. 21 din Capitală sînt adevărate spectacole de o ținută artistică remarcabilă, abordînd diverse forme de expresie — potrivite fiecărei vîrste — și antrenînd în acest fel pe aproape toți elevii școlii.

Pornind de la convingerea că orele de muzică la clasă ar deveni aride dacă s-ar rezuma la predarea teoriei muzicale și la învățarea unor cîntece, s-a căutat a se crea posibilitatea ca elevii să-și însușească o educație muzicală adevărată, astfel încît muzica să devină o parte integrantă a vieții, un adevărat izvor de bucurie și satisfacții.

În spiritul acesta au fost pregătite și organizate timp de 17 ani serile muzicale anuale din cadrul Liceului nr. 21, care urmăresc o orientare precisă a activității muzicale din școală.

Totodată, este demnă de reținut ideea participării efective a elevilor la reușita spectacolului, aceștia devenind în mod alternativ spectatori și interpreți, în cadrul aceleiași seri muzicale. Prezența tuturor profesorilor (dintre care unii sînt atrași alături de copii la orchestră sau acompaniament), precum și a părinților, deci existența unui public numeros, constituie de asemenea un fapt deosebit de pozitiv.

Este de remarcat de asemenea faptul că tematica generală aleasă pentru fiecare seară muzicală diferă de la un an la altul, în funcție de evenimentul muzical sau patriotic dominant în acel an. Astfel, de



Corul Liceului Nr. 21 din București

exemplu, în cadrul celei de a 17-a seri muzicale care a avut loc de curînd în sala Palatului Pionierilor, tematica a fost axată pe evenimentul aniversării a 200 de ani de la nașterea lui Beethoven.

Alegerea cu grijă a pieselor prezentate, ordonarea acestora în cadrul spectacolului a reușit să ne transpună în atmosfera specifică în care a trăit și activat cel care este considerat pe bună dreptate drept titanul muzicii universale. Menționez că la atingerea acestui scop au contribuit pe lîngă piesele marelui compozitor (dominante în cadrul spectacolului) și unele piese muzicale de J. Haydn și W. A. Mozart, care au completat în mod fericit atmosfera clasicismului vienez.

Corurile, mai ales cele în formă de canon (*Urare de noroc umoristică* și *Scara do Major* de L. van Beethoven, *Privighetorile* de J. Haydn, *Urare de noapte bună* de W. A. Mozart) interpretate de peste 250 pionieri ai școlii din clasele V—VIII, ne-au amintit acele melodii simple, clare, cu ritm ordonat, acompaniate armonic și inspirate din cîntecele și dansurile populare epocii.

Un cor de fete din clasele IX—XI, pe voci egale, a interpretat cu multă sensibilitate *Imn către noapte* de Beethoven, iar corul mixt al claselor IX—XI, acompaniat de orchestră a realizat în cunoscuta „Odă a bucuriei" din *Simfonia a IX-a* un final grandios și plin de optimism.

Subliniem calitatea execuției corale, caracterizată prin echilibru vocal, precizie, muzicalitate, spiritul de ansamblu și dăruirea cu care fiecare membru al formațiilor a răspuns solicitărilor dirijorale.

De remarcat, de asemenea, orchestra de flaute și orchestra școlii care au interpretat piese de Beethoven, și Mozart.

S-au evidențiat ca soliști vocali Măriuca Anghelescu din cls. VII C. și D. Tomazian din cls. X R, apoi frații Klusch din cls. VII C și respectiv cls. V B la violoncel și pian, cu reale calități tehnice, și Monica Gutman din cls. IX B care, pe lîngă interpretarea inspirată a *Sonatei nr. 1 op. 14* de Beethoven, a acompaniat cu sensibilitate corul, orchestra și formația de cameră a școlii.

În ansamblu, spectacolul tradițional „Seară muzicală" a liceului nr. 21, care a reunit peste 400 de elevi,

s-a ridicat la un nivel artistic care ar putea fi comparat cu cel al unui liceu de specialitate.

Succesul a fost posibil datorită unei minuțioase pregătiri și conducerii competente asigurate de prof. de muzică a liceului, G. Wegendt. Prof. Wegendt a compus cantate cu conținut educativ pentru corul de copii, ca de exemplu *O zi de muncă și de voie bună într-o tabără de pionieri*, *Muzicanții veseli* după un basm de frații Grimm, *Țara leneșilor* după un poem din timpul Renașterii de H. Sachs, și *Glorie republicii noastre*.

ELISABETA SUCIU

★

Despre rezultatele ce se pot obține în școlile generale de tip experimental, unde muzica alături de celelalte obiecte este predată de profesori de specialitate, s-ar putea scrie mult și cu cele mai înalte aprecieri. Iată ce a stat la baza organizării unei lecții deschise de prof. Niță Hintea cu elevii claselor a III-a și a IV-a ai Școlii Generale nr. 171 „Petre Ispirescu" din capitală la care au fost invitate să asiste cadre didactice din Sectorul VIII. Veritabilă demonstrație asupra modului cum elevii claselor elementare își însușesc temeinic cîntarea expresivă, corectă, ca și cunoștințe teoretice reieșite numai din practica muzicală, această lecție model reprezintă încă o dovadă în plus că inițierea dificilă în arta sunetelor deprinsă sistematic din fragedа vîrstă școlară poate deveni o activitate din cele mai agreabile și antrenante. Niciodată nu am fost mai pătruns de sensul adînc și actual al cuvintelor marelui nostru dascăl și compozitor înaintaș Dimitrie Kiriac care spunea : „Soarta muzicii românești se făurește în școală".

Nivelul ridicat de sensibilitate muzicală și cunoștințe al elevilor, deprinderea practică de solfegiere pe variate formule ritmice și intervale, cîntarea pe mai multe voci (armonic și polifonic), acuratețea intonației ne-au arătat pe deplin valabilitatea acestor principii care ar trebui să anime pe toți profesorii de muzică din școlile și liceele de cultură generală.

Ca o aplicație a strădaniilor încununate de succes ale sensibilului muzician, cu remarcabil tact pedagogic dobîndit în ani de experiență îndelungată, profesorul Niță Hintea ne-a înfățișat posibilitățile expresive ale corului școlii în concertul din 31 mai a.c. dat în Sala mică a Palatului.

Programul a cuprins un număr apreciabil de lucrări pe voci egale, cu soliști vocali, instrumentali, cu povestitori etc. Creații ale compozitorilor noștri și universali, prelucrări și armonizări, fiecare dintre aceste piese au evidențiat deosebite însușiri ale formației. Omogenitatea, echilibrul compartimentelor vocale, interpretarea expresivă sînt principalele calități ale corului pe care le apreciem îndeosebi. Dificultățile tehnice ale unor piese ca *Repetiție de concert* de Mozart, *Mincinosul* de Gh. Cucu, *Ca la Breaza* de Gh. Danga, *Valurile Dunării* de Ivanovici ne-au întărit convingerea că dirijorul a cerut și a obținut rezultate interesante din partea formației pe care o conduce.

S. G.

DIN ȚARĂ

Prime audiții la Iași

Corul de stat „Gavriil Musicescu" al Filarmonicii ieșene a prezentat în concertul de muzică romantică recent susținut, un număr de opt prime audiții. Acesta este semnul lărgirii orizontului formației corale ca și al publicului participant la concerte.

Dacă adăugăm faptul că lucrări cum sînt *Cîntec studențesc* de Liszt, *Corul păstorilor* de Schubert, *O, salutaris* de Frank, *Vis de iubire* de Fauré, elegia *Nänia, Nänie* de Brahms, *Paradis și Peri* (fragmente) de Schumann, Cîntec de leagăn și Corul soldaților din *Damnațiunea lui Faust* de Berlioz, au fost prezentate la un nivel artistic superior, avem imaginea unei formații corale demne de frumoasa tradiție ieșeană.

Concertul s-a desfășurat sub conducerea lui Ion Pavalache. Prim-dirijorul formației corale ieșene s-a dovedit și cu acest prilej stăpîn pe repertoriu, realizînd interpretări valoroase — mai ales în cazul primelor audiții — atît sub aspectul concepției cît și sub acela al justeței intonației, nuanțării, corul vădind omogenitate, finețe, atractivitate în interpretare.

G. UNGUR

Festivaluri corale la Lugoj și Pitești

Neîndoios, tezaurul muzicii corale românești, adînc înrădăcinat în viața muzicală a poporului nostru, reprezintă un patrimoniu valoros, de înaltă ținută artistică și educativ-patriotică. Muzica noastră corală, prin exponenții ei cei mai de seamă, situată la un înalt nivel de creație, reflectă în felul său propriu adînci și semnificative sentimente ce înflăcărează inimile tocmai pentru că se bazează pe exprimarea directă a unei tematici legată de viață, utilizînd cel mai adesea resursele expresive ale substanței folclorice și un limbaj însușit în profunzime. Aceste trăsături fundamentale, specifice creației și interpretării muzicii noastre corale, le-am desprins ca puncte esențiale în desfășurarea celor două festivaluri de la Lugoj și Pitești.

Inițiative demne, pornite din îndemnuri lăuntrice, asemeni atîtor acțiuni organizate în această perioadă de grea încercare pe întreg cuprinsul patriei, aceste festivaluri se vor înscrie, fără îndoială, în rîndul manifestărilor artistice ce se încrustează adînc în memoria ascultătorului, deopotrivă printr-o aleasă interpretare, ținută artistică și mesajul profund uman pe care l-au transmis, fondurile realizate fiind înscrise în beneficiul sinistraților din zonele calamitate. Este emoționant și în același timp reconfortant să constați cum interpreți și spectatori au răspuns la *unison* acestei vibrante chemări, animați de aceleași nobile sentimente, gîndul tuturor îndreptîndu-se asemeni unui moment solemn, către toți acei care au luptat eroic, învingînd stihiile dezlănțuite ale naturii, trimițîndu-le

o dată cu mesajul lor sonor, sincere și vibrante îndemnuri de îmbărbătare. Este deosebit de semnificativă în acest sens, prezența în rîndul celor 46 de formații participante a corului mixt al Căminului cultural din Roșiori — Satu-Mare, dirijat de P. Vacarciuc sau a celui din Ardusat — Maramureș, condus de Valentin Băințan. De altfel, la aceste două prime festivaluri corale (în luna septembrie vor mai avea loc alte două asemenea manifestări artistice în zonele Suceava și Brașov), au sosit mesageri din aproape toate județele țării, fiecare formație întrecîndu-se în a etala coloritul pitoresc al costumelor, farmecul inegalabil al autenticului interpretării locale. Cu alte cuvinte, ne-a emoționat și entuziasmat deopotrivă, urmărind timp de 4 zile, din zori și pînă tîrziu în noapte, alaiul neasemuit de frumos al miilor de autentici iubitori ai artei corale, reeditîndu-se parcă, renumitele reuniuni de cîntări din vremea neuitaților precursori Vidu și Kiriac, animatori ai mișcării corale de amatori ce au desfășurat o rodnică activitate pe aceste plaiuri.

Desigur, în economia rîndurilor de față, nu ne vom putea permite o analiză amănunțită a fiecăreia dintre cele 46 de formații participante, nefiind poate nici cazul, totul desfășurîndu-se în cadrul unui festival, în care acea ambianță oarecum rigidă, specifică concursurilor competitive a lipsit cu desăvîrșire. Se cuvin însă, fără îndoială, cîteva aprecieri cu caracter general.

În ceea ce privește repertoriul, dacă ar fi să enumerăm sutele de piese abordate, am putea întocmi o adevărată antologie a genului, în cadrul căreia, la loc de cinste, au figurat cunoscutele și îndrăgitele lucrări corale ale lui Ion Vidu și D. G. Kiriac, compozitori sub efigia cărora s-au desfășurat cele două festivaluri (*Răsunet din Crișana, Vraja, Nu-mi place, îmi place, Mîndruliță cu casa-n colț, Ana Lugojana, Coasa, Dragă și iar dragă, Andaluza, Negruța, Morarul, Pescarul, Pe cărare sub un brad, Plugar și ostaș, Revedere, Am umblat pădurile, Foaie verde lămiiță* ș.a.), lucrări corale de o neasemuită frumusețe, melodii pătrunse de o fină muzicalitate, devenite atît de populare, nelipsite din repertoriul oricărei formații corale profesioniste sau de amatori, lucrări în care intuim punerea în valoare a modalismului cîntecului nostru popular, redarea cu o mare plasticitate a sufletului omului simplu, încrezător, în frumusețea vieții. Numai în acest fel ne vom explica impecabila interpretare pe care au imprimat-o unora dintre aceste lucrări Corul mixt al Căminului cultural Hideaga — Maramureș (dirijor I. Săcăleanu), Corul mixt al sindicatului învățămînt Baia Mare (condus de Eleonora Săbău), Corul mixt al sindicatului învățămînt Rîmnicu Vîlcea (dirijor Ion Ionescu) sau Corul mixt „Ion Vidu" al Casei de cultură din Lugoj pregătit de R. Tașcău, care a interpretat cu mult avînt, în primă audiție, *Răsunetul Patriei* de I. Vidu. Alături de acești doi înaintași ai muzicii noastre corale, au mai putut fi ascultate în cadrul acestor festivaluri într-o interpretare îngrijită cu o puternică trăire a textului și muzicii, lucrări de Gh. Cucu, C. Porumbescu, Gh. Dima, S. Drăgoi, N. Gane, I. Brătianu, T. Popovici, N. Ursu, A. Bena, N. Oancea, Gh. Danga, I. Chirescu, N. Lungu, V. Popovici, I. Danielescu, S. Nicolescu, Gh. Șoima ș.a. De asemenea, nu au lipsit din program

Corul din Brănești-Dîmbovița

Corul mixt al sindicatelor din Constanța

Corul „Ion Vidu" din Lugoj

nici compozitori mai tineri sau din generația mijlocie, dar care s-au afirmat cu valoroase partituri corale ca : T. Jarda, R. Paladi, Gh. Bazavan, M. Neagu, V. Timiș, Fl. Comișel, E. Lerescu, C. Arvinte, C. Baciu, L. Paceag, Z. Popescu, D. D. Stancu, P. Vlaiculescu ș.a. sau partituri corale complexe ale unor compozitori ce activează cu deosebire în domeniul simfonic. Este cu atît mai apreciabil meritul formației Municipiului Constanța care a redat cu multă vervă și umor *Se ceartă cucul cu corbul* de Paul Constantinescu, al Corului mixt al sindicatului C.F.R. Craiova (dirijor V. Cîrlig) care a interpretat în stil, *Cucule haiducule* sau *Bihoreana* în interpretarea Corului mixt al Casei de cultură-Oradea (dirijor Miron Rațiu), de același compozitor, al Corului mixt „Doina" al Casei

de cultură din Tr. Severin condus de V. Racoveanu (formație înființată acum 72 de ani de I. Paulian) și care a intuit și redat corect caracterul monumental al *Marșului lui Tudor* din oratoriul *Tudor Vladimirescu* de Gh. Dumitrescu. Cîteva din echipele participante au abordat lucrări de o incontestabilă valoare artistică pe care din păcate le întîlnim mai puțin în repertoriul formațiilor corale : *Dans țărănesc* de C. Dimitrescu (Corul mixt al sindicatelor din Constanța dirijat de B. Cobasnian), *De n-ar fi ochi și sprîncene* și *Fata de păstor* de T. Teodorescu (Corul mixt al sindicatului sanitar Tr. Severin condus de C. Civitu și Corul mixt al Căminului cultural Florești-Prahova dirijat de Maria Brătescu), *Sîrba,* de C. Brăiloiu (Corul bărbătesc al Palatului Culturii din Pitești — dirijor Emanoil Popescu). Tot la capitolul repertoriu, mai putem adăuga tendința firească, manifestată de aproape toate formațiile, de a include în programul prezentat cel puțin o lucrare din repertoriul clasic și universal al genului, aplecîndu-se cu multă rîvnă și dragoste asupra unor pretențioase pagini corale de O. Lassus, Beethoven, Ceaikovski, Mendelssohn-Bartholdy, Brahms, Schubert, Smetana, Donizzetti etc. străduindu-se, și de cele mai multe ori reușind, să învingă onorabil dificultățile de ordin vocal și interpretativ ale partiturilor complexe ale compozitorilor de mai sus, desprinzîndu-se la fiecare interpretare în primul rînd bucuria de a se apropia de sferele elevate ale muzicii corale. Așa de pildă ne-a încîntat interpretarea pe care Corul mixt al Căminului cultural din Hideaga-Maramureș a imprimat-o *Serenadei* de Fr. Schubert sau cel de la Gura Rîului — Sibiu (dirijat de Florica Ștefănescu) *Corului sclavilor* din Opera *Nabucco* de Verdi, cu atît mai mult cu cît componenții ambelor formații provin din mediul sătesc. Consemnăm de asemenea ca foarte interesant faptul că satul Hideaga este format din 120 de case, cît numără și membrii corului. Deci, un corist din fiecare familie. O simplă dar elocventă întîmplare care reflectă cum nu se poate mai bine dragostea nedezmințită a țăranului român pentru arta cîntului coral. La fel de meritorie semnalăm și aleasa interpretare pe care corul mixt al Casei de Cultură „Franz Schubert" din Timișoara (dirijori W. Herbert și K. Erich) au dat-o unor lucrări de Schubert și F. M. Bartholdy.

Pe lîngă entuziasm și o masivă participare, desprindem cu ocazia acestor festivaluri, ca o remarcă generală, îmbucurătoare pentru mișcarea corală din țara noastră, grija pentru calitatea interpretării manifestată de majoritatea formațiilor, o emisie îngrijită, cîntul nuanțat, însușirea în profunzime a textului muzical și literar, disciplină de ansamblu, dorința de a pătrunde pînă în cele mai neînsemnate amănunte tainele partiturilor, atenția deosebită pentru redarea și respectarea stilului, a epocii în care au fost compuse, alegerea manierii dirijorale cea mai adecvată, totul, întărindu-ne speranțele că mișcarea corală de amatori din țara noastră va renaște, se va produce acel mult așteptat reviriment.

Asemenea atribute esențiale, indisolubile unei apreciabile interpretări, le-am desprins în evoluția Reuniunii corale mixte „Gh. Dima" a Palatului Culturii din Brașov (dirijor C. Arion), Corului mixt al sindicatului învățămînt Tîrgoviște condus de Valeriu Dumitrescu, al Casei de cultură din Alexandria condus de H. Andreescu, Corul mixt al Casei de cultură Drăgășani-Vîlcea pregătit de M. Brînaru, ca și la cel al Căminului cultural din Ceauș-Mureș (dirijor K. Janos) sau Corul mixt al sindicatelor C.F.R.-P.T.T.R.-Oradea condus de M. Stegari, Corul mixt al Asociației corale „Cîntarea Brănești eană" a Căminului cultural Brănești-Dîmbovița (dirijor D. Bendic) sau renumita formație a Căminului cultural Chizătău-Timiș (dirijor Sava Ilin) ș.a.

Formațiile corale bărbătești, destul de numeroase în cadrul acestor festivaluri, prin natura lor, a implicațiilor de ordin artistic interpretativ și distribuție a vocilor, au constituit un capitol aparte, cîteva dintre ele captivînd prin modul în care au reușit să învingă inerentele greutăți ce se ivesc în alcătuirea unor atari formații (transcrierea partiturilor, omogenizarea vocilor, alcătuirea repertoriului, lucrul pe compartimente etc.) Astfel, ne-a cucerit interpretarea plină de avînt, grija pentru redarea celor mai subtile nuanțe a corului „Cîntarea Bihorului" al sindicatelor din Municipiul Oradea condus de R. Botto, cel al sindicatului Finanțe-Bănci din București dirijat de Ștefan Mureșanu, cel al Palatului Culturii din Pitești pe care l-am mai remarcat în cadrul cronicii de față, al Sindicatului C.F.R. Timișoara pregătit de M. Idvoreanu, sau cel al Căminului Cultural Apoldul de Sus-Sibiu (dirijor W. Glartz) ș.a.

Au existat desigur, deși puține la număr în cadrul celor 46 de coruri participante la aceste două festivaluri, formații a căror interpretare a scos la iveală, din păcate, insuficiența repetițiilor, din care cauză a fost evidentă neomogenizarea compartimentelor, cîntul nenuanțat, totul pregătit în pripă, abordarea unui repertoriu peste puterile coriștilor, distonări flagrante, însușirea superficială a textului muzical-literar, pianiști acompaniatori care prin prezența lor au dăunat evoluției vocale a formațiilor respective, lipsa disciplinei de ansamblu atît de necesară în asemenea împrejurări etc. (Corul mixt al sindicatului învățămînt Slatina pregătit de M. Albotă, cel al Uzinelor „Autobuzul" din Capitală condus de Jean Dumitrescu, Corul Căminului cultural Păușești-Otăsău-Vîlcea dirijat de N. Manda, sau Corul mixt al Casei de Cultură din Rucăr condus de Gh. Gomoiu. ș.a.) Neîndoios, cele cîteva formații mai sus amintite, au certe posibilități ca, printr-o muncă perseverentă, să ajungă a se număra în scurtă vreme printre formațiile meritorii.

Cu prilejul acestor festivaluri corale, mai consemnăm alte două evenimente deosebite : sărbătorirea Corului Casei de cultură din Topoloveni (dirijor Ion

Ionescu), formație care a împlinit 60 de ani de activitate, cu care prilej i-a fost conferit Ordinul „Meritul Cultural" cl. a II-a și aniversarea a 40 de ani de la înființarea Școlii Populare de Artă din Lugoj, una dintre cele mai vechi instituții de acest gen din țara noastră. La ambele manifestări a participat un public numeros și pasionat iar cîteva dintre formațiile prezente la festival, prin programul susținut, și-au adus o prețioasă contribuție.

Fără îndoială, festivalurile „Ion Vidu" și „D. G. Kiriac" se înscriu ca certe reușite artistice, spre satisfacția inițiatorilor (Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă, Casa centrală a creației populare în colaborare cu Uniunea compozitorilor) și lauda organizatorilor locali din orașele Lugoj și Pitești — cuvenindu-se o mențiune în plus lugojenilor în ce privește participarea publicului — pentru rîvna cu care au răspuns, pe toate planurile, în vederea asigurării celor mai optime condiții de desfășurare.

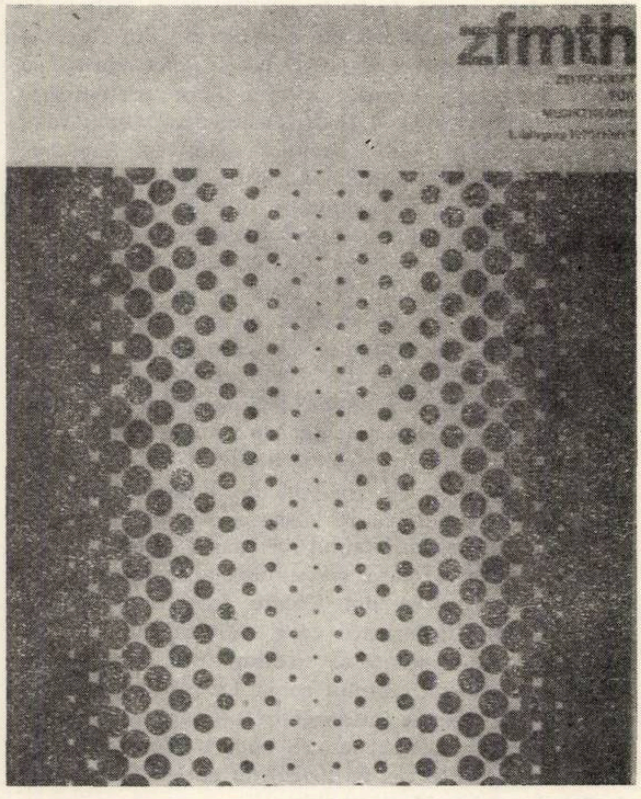
Urmărind îndeaproape aceste reușite manifestări corale, fără să vreau, mi-au venit în minte cuvintele marelui George Enescu : „muzica trebuie să pornească din inimă și să se adreseze inimii". Sînt slove înaripate, dăltuite cu migală pe frontispiciul întregii creații enesciene, dar care au fost preluate, ca o profesiune de credință de toate generațiile de muzicieni și interpreți, profesioniști sau amatori. Niciodată parcă, n-am simțit mai profund semnificația, mesajul direct și omenia acestor cuvinte. Vibrantele reverberații sonore ale acestor două festivaluri, au pornit într-adevăr din mii de inimi către alte mii de inimi.

CONSTANTIN RASVAN

Idei noi în călăuzirea unei noi reviste

de TUDOR CIORTEA

La orizontul atît de larg al muzicologiei germane și-a făcut apariția o nouă revistă sub îngrijirea unui colectiv de profesori de specialitate de la Școala Superioară de Muzică din Stuttgart. Redactorii principali sînt : cunoscutul muzicolog, compozitor și pedagog *Karl Michael Komma* și colegul său, muzicologul *Peter Rummenhöller*. Sub denumirea de *Revistă pentru teoria muzicii* (Zeitschrift für Musiktheorie = zfmth) redactorii înțeleg să dea un sens nou, contemporan acestei discipline mărginite pînă în prezent la explicitarea, deseori formală, a elementelor de bază, lărgindu-i sfera de conținut asupra tuturor problemelor fundamentale legate de viața muzicii. Se intenționează astfel o binevenită sinteză între practica muzicală și speculația abstractă asupra teoriilor de ordin muzicologic. În acest sens, revista se adresează atît compozitorului — devenit astăzi inevitabilul teoretician al propriei creații, cît și muzicologilor, interpreților și pedagogilor. Sînt solicitate dezbateri, la un nivel superior, privind sistemele tonale, sistematizarea ritmicii, melodia, polifonia, dinamica, culorile timbrale, grupurile sonore etc. Este binevenit atît punctul de vedere istoricist ca și cel etnologic, fie că este vorba de creații ale compozitorilor, cît și ale teoreticienilor, sau studii asupra sistemelor de ordonare a muzicii în culturile extra-europene.



Din cuprinsul primului număr al revistei, apărut la 1.IV. a.c. și deocamdată cu o frecvență bi-anuală relev următoarele studii și articole :

1. *Un sistem de cifrare funcțională a acordurilor pe bază acustică*, studiu semnat de *Martin Vogel*.

Autorul propune o cifrare funcțională mult simplificată (îndeosebi față de cea riemanniană) pornind de la intervalele de bază, netemperate (2/1 = octava, 3/2 = cvinta, 5/4 = terța și 7/4 = septima) care ar permite notarea cu ușurință și a acordurilor bazate pe relații de terță (mediantice) sau de septimă, deschizînd astfel calea spre o fixare semantică a armoniilor moderne. Punerea în practică a unui atare sistem de cifrare necesită fabricarea de instrumente cu claviatură automatizată pe baza unui tablou de distribuție a intervalelor acustice,

ceea ce, după părerea autorului ar fi posibil cu minimum de mijloace financiare.

2. *Tipuri de grupuri sonore folosite în muzica modernă.* Studiu semnat de *Helmut Lachenmann.*

Autorul stabileşte cîteva tipuri de grupuri sonore folosite în muzica de astăzi pe care le percepem ca evenimente empirico-acustice desprinse de orice relaţie tonală, în sensul consonanţei sau a disonanţei tradiţionale.

El deosebeşte, în afara parametrilor de înălţime, timbru (culoare), intensitate şi durată, două categorii de grupuri sonore : unul perceput ca „stare" (Zustand), ca o simultaneitate de sunete de durată variabilă, celălalt ca un proces, ca un eveniment caracteristic, limitat în timp de natura propriei sale surse sonore. În cadrul acestor două categorii, autorul fixează, pe baza unei terminologii provizorii, cîteva tipuri uzuale astăzi, ca : pe de o parte sonoritatea „cadenţială" (Kadenzklang) (termen dat prin analogie cu cadenţa tonală) — cu subtipurile caracterizate prin momentul impulsionării, al prelungirii prin ecou sau invers al opririi reverberaţiei sonore ; pe de altă parte sonoritatea de culoare (Farbklang) (ex. *Atmosfere* de Ligeti), sonoritatea de fluctuaţie, de textură (ex. *Sonant* de Kagel) şi de structură (ex. *Grupe* de Stockhausen). Ultima, prin organizarea ei statistică în stratificări sonore întinse pe secţiuni mai mari, poate oferi şi aspecte ale unor forme muzicale tipice (ex. *Grupe* de Stockhausen).

Tipurile stabilite sînt explicate prin scheme grafice indicînd instrumentaţia, dinamica şi felul de atac al instrumentelor, prin reproduceri de texte muzicale din literatura contemporană şi printr-un micro-disc anexat revistei care cuprinde 14 exemplificări sonore.

3. *Studiu analitic privind lucrarea Density 21,5 de Varèse* semnat de *Martin Gümbel.*

Analiza celei mai scurte piese scrisă de Varèse în 1936, ocazional, pentru un flaut din platină, metal nobil cu greutatea specifică (density) indicată, este întreprinsă, paralel, atît cu mijloacele tradiţionale (analiza motivică-tematică) cît şi cu ajutorul studiului statistic al frecvenţei elementelor structurale. Această dublă investigaţie permite recenzentului să stabilească rezultatele complementare deosebit de interesante în sensul că, Forma de Serie (AA^1B) care apare în această piesă după criteriile analizei clasice este dublată de o Formă dezvoltătoare ce se înscrie înlăuntrul macrostructurii stabilite ca un proces dialectic al discursului muzical. În felul acesta metoda statistică modernă aplicată la analiza Formelor muzicale reuşeşte să stabilească noi rezultate care completează în mod creator sistemul clasic al analizei muzicale.

4. *Critica.*

a) La rubrica destinată prezentării celor mai importante cărţi de muzicologie apărute în ultimul timp, redactorul principal al revistei, Profesor Dr. Karl Michael Komma face o substanţială analiză a lucrării *Form und Struktur in der Musik* publicată în 1967 la Mainz şi scrisă de valorosul muzicolog *Hermann Erpf,* decedat de curînd. Este exemplar felul cum recenzentul, la rîndul lui un exeget de o vastă cultură muzicală, ştie să împletească omagiul adus fostului său coleg de la acelaşi Institut de înaltă şcoală muzicală din Stuttgart, cu o critică fină şi temeinică, rezultată din dezbaterile la seminarul de lucru cu proprii săi elevi, asupra acestei lucrări.

Erpf clasifică şi analizează formele istorice ale muzicii după trei principii de bază : înşiruirea (Reihung), echilibrul (Gleichgewichtsbildung) şi eflorescenţa (Entfaltung). În jurul acestei triade a procesului de „formare" în muzică, recenzentul face o serie de remarci prin care reliefînd originalitatea şi dinamica concepţiei lui *Erpf* în analiza formelor muzicale, pune şi cîteva întrebări esenţiale ce lasă deschisă calea spre noi aprofundări ale unor probleme liminare.

b) Al doilea comentariu se referă la cartea *Zur Theorie der offenen Form in der Neuen Musik* (Darmstadt 1967) de *Conrad Boehmer,* profesor la Institutul de Muzicologie din Köln.

Recenzentul, Clytus Gottwald, are meritul de a sublinia esenţialul în problema dificilă dezbătută de autor şi care poate fi cuprinsă prin următoarele întrebări : care este funcţia principiilor indeterminării în gîndirea muzicală contemporană ; rezultă din muzica aceasta tendinţe, pentru structurarea unor noi forme ?

Ceea ce autorul denumeşte „formă deschisă" este rezultanta acestei indeterminări concretizate prin mobilitatea, flexibilitatea şi variabilitatea unor structuri liber conduse în desfăşurarea discursului muzical. Exemplele propuse sînt confruntări din literatura veche (Guido d'Arezzo, Ockeghem şi Mozart) şi cea nouă (Boulez, Stockhausen, Cage etc.). Pe baza unor analize temeinice autorul ajunge la concluzia că procesul gradual de la indeterminarea limitată la cea totală este invers proporţionat cu vigoarea sintaxei compoziticeşti, care, în cele din urmă, se reduce la o simplă expunere a unui material sonor. „Ori muzica — afirmă autorul — nu este o simplă cantitate de material acumulat, ci peste aceasta un limbaj. Ea nu este natura nemijlocită, ci reflexie..."

Libertatea care rezultă, aş spune aparent, prin aplicarea în muzică a principiului indeterminării nu poate conduce, după părerea recenzentului, spre configurarea unei noi gîndiri muzicale decît atunci cînd este supusă unei critici „calificate", permanente, cu atît mai mult cu cît procedeele aleatorice, folosite în prezent pe o scară din ce în ce mai mare, sporesc coeficientul de indeterminare al muzicii contemporane.

5. Revista se încheie cu o amplă bibliografie cuprinzînd principalele lucrări de muzicologie ale colaboratorilor ei, actuali sau foşti profesori la Şcoala superioară de muzică din Stuttgart. Printre ei figurează şi alte personalităţi cunoscute ca : Henk Badings, Johann Nepomuk David şi Erhard Karkoschka.

Dacă am insistat îndelung asupra conţinutului acestei reviste este pentru că o consider un eveniment în publicistica de specialitate pe care îl sporeşte prezentarea grafică impecabilă datorată tehnoredactorilor de la Editura „Ichtys" din acelaşi centru de cultură de pe meleagurile Neckar-ului.

Revista „Vibrații" a Liceului de muzică nr. 1 din București

Cu aproape un an în urmă, în paginile revistei MUZICA se consemnau primele apariții ale revistei studențești ORFEU, editată de Conservatorul „Ciprian Porumbescu". Accentuîndu-se, cu acel prilej, necesitatea existenței unei publicații care să se facă ecoul preocupărilor și vieții studenților muzicieni, se arăta cît de important este actul responsabilității de a așterne în scris gîndurile unei generații aflate în plină formare. Iată că, de curînd, această inițiativă a fost preluată și de conducerea Liceului de muzică nr. I, prin organizarea unei reviste a elevilor purtînd semnificativul titlu VIBRAȚII. Se oferă astfel, tinerilor muzicieni, elevi ai tuturor disciplinelor cuprinse în școala de muzică, prilejul să-și expună părerile. Răspunderea de a comenta diversele aspecte legate de viața de școală, de evoluția muzicii și metodele de pregătire artistică, depășește cadrul strict al activității didactice. Cuvîntul tipărit obligă, devine o mărturie a nivelului teoretic la care s-a ridicat munca artistică în momentul actual. Viitorii artiști, încă ucenici în meseria aleasă, își pot confrunta opiniile cu toată seriozitatea și competența. De altfel, cuprinsul primului număr editat răspunde cu elocvență datelor revistei VIBRAȚII. Găsim în primele pagini o producție lirică, sub semnătura cîtorva elevi, care demonstrează că legătura poezie-muzică este o prezență a evoluției talentului interpretativ (versuri semnate de Iorgulescu Adrian, E. Chiriacopol, D. Rovența, M. Arhip, R. Eve). Se alătură acestor cuvinte încercări pricepute de a evoca personalități, avîntul muncii socialiste, semnate de I. Prunner, A. Iorgulescu. Dar legătura între arte este demonstrată și în materiale ce încearcă să comenteze elemente și realizări ale artei plastice — *Pictura americană după 1945* (C. Săndulescu) sau evocarea sculptorului C. Brâncuși *(Michelangelo al secolului nostru* de A. Podlaha). Desigur, tematica muzicală deține, în sumarul revistei, locul cel mai important, abordînd probleme variate ce arată preocupări interesante ale elevilor, chiar dacă uneori ele depășesc posibilitatea de sinteză implicată de ideile dezbătute. — *Muzică și antimuzică* (de Șerban Lupu), *Evoluția stilului „beat" în muzică* (de E. Duțulescu), *Creația strawinskiană în deceniul trecut* (o meritorie încercare de studiu analitic semnată de Cristian Popescu). Revista, a cărei activitate este îndrumată de un colectiv de redacție condus de cîțiva dintre profesorii Liceului — Corina Pietreanu, Elena Crețan, Valeria Anton, Ileana Mironescu, Dana Gălățeanu, Radu Nicolae, Al. Dismacek — se bucură de o îngrijită prezentare grafică (G. Florescu), aducînd față de publicația ORFEU o nuanță inedită, prin adăugarea ca supliment a cîtorva încercări componistice. Semnată de Mircea Stancu, piesa pentru pian, *Adagio în sol diez minor* dă unei formule instrumentale de tip chopinian o culoare cromatică ce urmărește sugerarea unei anumite tensiuni sonore, desigur în dimensiunile miniaturii ; spre deosebire de *Idila* pentru pian a Danielei Bodin, în care predomină caracterul imitării efectelor de „carillon" pastoral, A. Tănăsescu încearcă în piesa sa, *Pîrîiașul* să surprindă anumite trăsături ale notației improvizatorice, de influență enesciană ; *Rondo*-ul scris de Doina Nemțeanu, ne îngăduie să discernem preocupări componistice ce au depășit stadiul încercării, prin solicitarea unor variate formulări muzicale, în care ponderea este acordată contrapunctării melodice ; tot la un nivel mai apropiat de literatura analizată în studiu, *Passacaglia pentru cvartet de suflători* a lui Cristian Popescu indică o asimilare personală a formei variaționale, cu caracteristici contrapunctice lărgite prin cadrul tonal în care cromatismul devine element des utilizat. Aflată la numărul de debut, Revista VIBRAȚII este în primul rînd semnul unei bine-venite maturizări a muncii artistice în cadrul școlilor de muzică.

LILIANA CONSTANTINESCU

NOTE

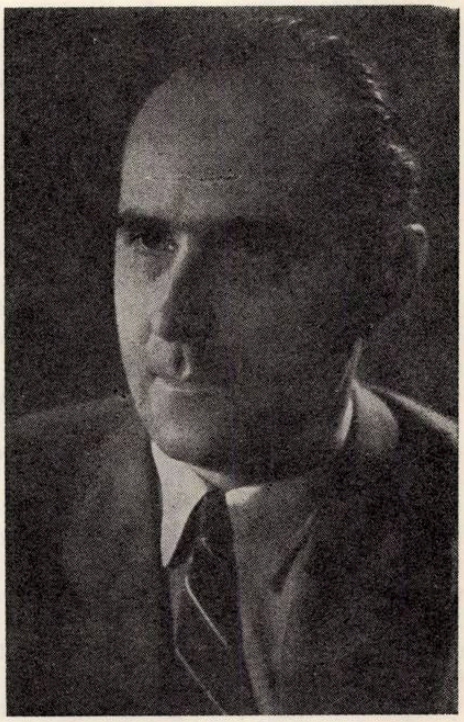
- Încă de acum 10 ani, grupul de 6 percuționiști din Strasbourg și-a cîștigat o binemeritată și ulterior nedesmințită faimă. Urmînd exemplul lor, percuția Orchestrei din Paris a inițiat în urmă cu aproape un an ciclul de concerte care a atras un numeros public. Printre compozitorii invitați să scrie noi creații dedicate acestui mic ansamblu se află și Marius Constant. Lucrarea sa intrată în repertoriul artiștilor parizieni se intitulează *Equal* și este executată de pian, xilofon, celestă și glockenspiel.
- Renumita editură „B. Schott's Söhne" din Mainz serbează la 12 iunie 1970, 200 ani de existență.
- Balerina Ludmila Tscherina a primit mult disputatul titlu de Cavaler al Legiunii de onoare, ca încununare a prestigioasei sale cariere pe scenele lirice pariziene.
- La Paris („Caveau de la Huchette"), în cadrul unei serate deosebit de animate și strălucitoare, președintele Academiei de Jazz, Maurice Cullaz a decernat premiile acestui an :
  - ° Premiul Sidney Bechet : Claude Bolling, pentru *Original Piano Blues*
  - ° Oscar pentru cel mai bun disc (Avantgardă) : Art Ensemble of Chicago (AACM) — *People in Sorrow*
  - ° Oscar pentru cel mai bun disc de jazz (Modern) : Chick Corea — *Now he sings, now he sobs*
  - ° Oscar pentru cel mai bun disc (Middle jazz) : Bill Coleman — Buddy Tate — *Together at last*
  - ° Premiul Fats Waller pentru cea mai bună reeditare : Celor 5 discuri microsillon *Fats Waller Memorial*
  - ° Premiul Big Bill Broonzy : B. B. King — *Lucille* Blues Way
  - ° Marva Whitney — *It's my Thing.*
  - ° Premiul pentru cel mai bun disc de gospel songs : Marion Williams — *The new Message*
  - ° Mențiunea „Document fonografic excepțional" : „Preistoria Jazzului în Franța", 1918—1930.
- Duke Ellington a compus un concert pentru pian, bazat pe motive și teme împrumutate din repertoriul celor patru Beatles.
- Biografia regretatei cîntărețe Bessie Smith *Somebody's Angel Child,* scrisă de Carman Moore, a apărut în Statele Unite, editată de Thomas Crowell. Ca urmare a marelui interes suscitat de acest volum, s-a reeditat și integrala în discuri microsillon a „Împărătesei blues-ului".

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations
de l'Union des Compositeurs
de la République Socialiste de Roumanie

SILHOUETTE

Gheorghe Dumitrescu



En s'affirmant dans des genres musicaux divers, depuis les lieds, choeurs, musique de chambre et musique de film, jusqu'aux symphonies, oratorios et opéras, le compositeur et professeur Gheorghe DUMITRESCU se consacre depuis bientôt deux décennies, à la création d'opéras et d'oratorios historiques, forme musicale qu'il préfère pour évoquer les moments de „pointe" de la lutte du peuple roumain pour sa liberté.

Ce que nous révèle surtout l'oeuvre de Gheorghe DUMITRESCU c'est l'utilisation créatrice des trésors de la musique populaire et le caractère personnel, original du langage musical. Ce sont là des contributions structurales, par lesquelles le compositeur a défini sa personnalité dans le cadre de notre art musical contemporain.

Né à Oteşani — dép. Vîlcea — le 15 Décembre 1914, il suit au Conservatoire de Bucarest, de 1934 à 1941, les cours des professeurs Victor GHEORGHIU (théorie-solfège), Mihail JORA (harmonie, contrepoint, composition) Dimitrie CUCLIN (composition, formes musicales, esthétique musicale), Constantin BRAILOIU (histoire de la musique), Constantin LAZAR et Ionel PERLEA (direction d'orchestre), Ştefan POPESCU (direction de choeur) et Silvio FLORESCU (violon).

A partir de 1935, nous le trouvons comme violoniste, compositeur et chef d'orchestre au *Teatrul Naţional* de Bucarest (jusqu'en 1946) ensuite comme compositeur de l'Ensemble Artistique de l'Armée de Bucarest (1947—1957) et depuis 1951, comme professeur d'harmonie au Conservatoire de Bucarest.

A fait partie des jurys dans les concours de musique nationaux et internationaux.

DISTINCTIONS

Prix *Paul Ciuntu* (1941), Prix *Robert Cremer* (1942), 3-e prix (1942), 2-e prix (1943) et 1-er prix (1946) de composition *George Enescu*, Prix d'Etat (1952), ordre du Travail, II-e cl. (1952), Prix *Ciprian Porumbescu* de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie (1956), Maître Emérite de l'Art (1957), Ordre de „l'Etoile Roumaine" (1961), 2-e prix *Ion Vidu* (1962), Prix du „Pélican Blanc" pour la Musique de Film (Mamaia 1964), Ordre du „23 Août", IV-e cl. (1964), Ordre du Mérite Culturel, I-ère cl. (1969).

MUSIQUE D'OPÉRETTE

Tarsiţa şi roşiorul (Tarsiţa et le hussard rouge), opérette en 3 actes, livret d'Alexandre Kiriţescu (musique en collaboration avec Viorel Doboş), 1949.

MUSIQUE D'OPÉRA

Ion Vodă cel Cumplit (Jean Voïévode le Terrible), drame musical en 4 actes (huit tableaux), livret du compositeur et George Teodorescu, d'après la pièce de même nom de Laurenţiu Fulga, 1955, dans MUZICA, Bucarest, 1958, suppl. no. 9 (quelques fragments) ; *Decebal*, tragédie musicale en 4 actes (huit tableaux), livret du compositeur, 1957 ; *Răscoala (L'Insurrection)*, drame musical populaire en 4 actes (cinq tableaux), livret du compositeur d'après le roman de Liviu Rebreanu, 1959, Bucarest, Ed. Musicales, 1963, réduction pour voix et piano ; *Fata cu garoafe (La fille aux oeillets)*, opéra en 4 actes (huit tableaux), livret de Nicolae Tăutu, 1961, Bucarest, Ed. Musicales, 1964, réduction pour voix et piano ; *Meşterul Manole (Maître Manole)*, opéra en 4 actes (sept tableaux), livret du compositeur, 1969.

MUSIQUE VOCALE-SYMPHONIQUE

Tudor Vladimirescu, oratorio pour solistes, choeur mixte choeur pour voix d'homme et orchestre, vers du compositeur d'après des textes populaires, 1950, Ed. Musicales, 1961 (réduction pour voix, choeur et piano) ; *Griviţa noastră (Notre Grivitza)*, oratorio pour solistes, choeur mixte, choeur d'enfants et orchestre, vers de Cicerone Theodorescu, 1963 ; *Zorile de aur (Aubes dorées)*, oratorio pour solistes, choeur d'enfants, choeur mixte et orchestre, vers de Cicerone Theodorescu, 1964 ; *Cantata festivă (Cantate de fête)* pour deux voix de femme et deux voix d'homme, choeur mixte et orchestre, vers de Cezar Baltag, 1965, Bucarest, Ed. Musicales, 1965 ; *Din lumea cu dor în cea fără dor (Du monde du désir dans celui du néant)* oratorio pour solistes, choeur mixte, choeur d'enfants et orchestre, vers du compositeur, 1966 ; *Pămînt dezrobit (Terre libérée)*, oratorio pour récitant, solistes, choeur mixte, orchestre, vers et prose de Bălcescu, Eminescu, Bolintineanu, Alecsandri, Coşbuc, Goga et vers populaires, 1968 ; *Cantata festivă (Cantate de fête)* pour solistes, choeur mixte et orchestre, vers de Victor Tulbure, 1968 ; *Cantata Victoriei (Cantate de la Victoire)* pour choeur, solistes et orchestre, vers de Vlaicu Bîrna ; *Slăvită fii, maică (Soie bénie ma mère)*, cantate pour solistes, choeur mixte et orchestre, vers de Maria Banuş, 1959 ; *Zburătorul de larg (Volant au large)*, poème pour solistes, choeur mixte et orchestre, vers de Cicerone Teodorescu, 1967.

MUSIQUE SYMPHONIQUE

Poem psaltic, 1939 ; *Poem rustic*, 1939 ; *Poem vesel (Poème gai)*, 1941 ; *Poem trist*, 1941 ; *Poemul amurgului (Poème du Crépuscule)*, 1941 ; *Suita pitorească, 1942 : Patru fresce simfonice (Quatre fresques symphoniques)*, 1943 ; *Uvertura eroică*, pour choeur double et orchestre, vers du compositeur, 1941 ; *Suita Primăverii (Suite du Printemps)*, 1944 ; *Simfonia I-a în La Major*, 1945, Bucarest, Ed. Musicales, 1959 ; *Concertul pentru violoncel şi orchestră (Concerto pour violoncelle et orchestre)* 1947 ; *Simfonia II-a a „Republicii" (II-e Symphonie „La République")* pour soliste, choeur mixte et orchestre, vers de Nicolae Labiş, 1962 ; *Suita Cîmpenească (Suite champêtre)*, 1963 ; *Simfonia III-a* 1965, Bucarest, Ed. Musicales, 1967.

MUSIQUE DE FILM

Aproape de Soare (Près du Soleil), mis. en sc. de Savel Stiopul, 1960 ; *Tudor* mis. en sc. de Lucian Bratu, 1962.

MUSIQUE DE CHAMBRE

Sonata pentru pian, 1938 ; *Sonata pentru violă şi pian (Sonate pour alto et piano)*, 1939 ; *Sonata pentru pian*, 1939 ; *Sonata pentru vioară şi pian (Sonate pour violon et piano)*, 1939 ; *Qvintetul de coarde şi pian (Quintette à cordes et piano)*, 1940.

MUSIQUE CHORALE

Coruri (Choeurs), Bucarest, ESPLA, 1953 ; *Coruri (Chocurs)*, Bucarest, Ed. Musicales, 1963 ; *Asaltul de la Griviţa (L'assaut de Grivitza)*, choeur mixte, vers populaires, 1967, dans MUZICA, Bucarest, 1967, nr. 5.

MUSIQUE VOCALE (voix et piano)

Cinci lieduri pe versuri de Lucian Blaga (Cinq lieder sur vers de Blaga), 1941 ; *Trei cîntece de leagăn (Trois berceuses)*, *vers du compositeur*, 1941 ; *Sub ploi în şir (Il pleut tout le temps)* vers de Ion Pillat, 1948 ; *Odă (Ode)*, vers d'Horace, 1948 ; *Şase lieduri pe versuri de George Bacovia (Six lieder sur vers de Bacovia)*, *1956* (*Pulvis* et *Rar*, dans MUZICA, Bucarest, 1957, suppl. no. 1) ; *Trei cîntece pe versuri de Tudor Arghezi (Trois chansons sur vers de Tudor Arghezi)*, 1957 *(Miere şi Ceară — Miel et Cire* — dans *Lieduri de Compozitori Români contemporani — Lieder des Compositeurs Roumains contemporains*, — Bucarest, — Ed. Musicales, 1963).

BIBLIOGRAPHIE

AVAKIAN, Dumitru, *Un amplu oratoriu, „Pămînt dezrobit"*, dans SCINTEIA, Bucarest, 17 Déc. 1963, no. 7919 ; BALAN, George, *Simfonia a II-a de Gh. Dumitrescu*, dans CONTEMPORANUL, Bucarest, 11 janv. 1963, no. 2 ; BERGER, Wilhelm, G., *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră*, Bucarest, Ed. Musicales, 1965 ; BREAZUL, George, *Studii critice. „Tudor Vladimirescu"". Oratoriu istoric (frescă a revoluţiei de la 1821) de Gh. Dumitrescu*, dans MUZICA, Bucarest, 1952, no. 7 ; BRANCUŞI, Petre, *Premiera operei „Răscoala"* dans CONTEMPORANUL, Bucarest, 11 Déc. 1959, no. 49 ; BRANCUŞI, Petre, *Opera „Fata cu garoafe" de Gh. Dumitrescu*, dans MUZICA, Bucarest 1961, no. 7 ; BRUMARU, Ada, *„Fata cu garoafe"*, dans CONTEMPORANUL, Bucarest, 12 mai 1961, no. 19 (761) ; CHIRIAC, Mircea, *Simfonia a III-a de Gh. Dumitrescu*, dans MUZICA, Bucarest, 1966, no. 3 ; CODREANU, Petre, *O valoroasă lucrare muzicală românească*, dans SCÎNTEIA, Bucarest, 14 nov. 1963, no. 6067 ; CODREANU, Petre, *Gheorghe Dumitrescu*, dans MUZICA, Bucarest, 1964, no. 5—6; CODREANU, Petre, *„Din lumea cu dor" de Gh. Dumitrescu*, dans CONTEMPORANUL, Bucarest, 7 oct. 1966, no. 40 (1043) ; CONSTANTINESCU, Grigore, *„Decebal"*. dans CONTEMPORANUL, Bucarest, 10 oct. 1969 no.

41 ; COSMA, Viorel, *A doua frescă din triologia lui Gh. Dumitrescu. Ion Vodă cel Cumplit, operă în 3* acte, dans MUZICA, Bucarest, 1957, no. 2 ; COSMA, Viorel, *Compozitori şi muzicologi români,* Bucarest, Ed. Musicales, 1965 ; ELIAN, E., *Premieră la Teatrul de Operă şi Balet. „Răscoala" de Gh. Dumitrescu,* dans INFORMAŢIA BUCUREŞTIULUI, Bucarest, 19 Dec. 1959, no. 1982 ; *Enciclopedia della musica,* vol. II, Milano, Ed. G. Ricordi, 1964 ; *Film-Lexikon degli autori e della opere,* Roma, 1958—1959 ; GATTI, Guido, M. et BASSO, Alberto, *La Musica. Dizionare I (A-K),* Torino, Unione Tipografico — Editrice Torinese, 1968 ; GHECIU, Diamandi, *„Ion Vodă cel Cumplit". Operă istorică de Gh. Dumitrescu,* dans CONTEMPORANUL, Bucarest, 27 avril 1956, no. 17 (499) ; HOFFMAN, Alfred, *De vorbă cu Gh. Dumitrescu,* dans ROMÂNIA LIBERĂ. Bucarest, 14 Juin 1959 ; HOFFMAN ALFRED, *„Decebal" de Gheorghe Dumitrescu* dans ROMÂNIA LIBERĂ, Bucarest, 8 oct. 1969, nr. 7766 ; I. S., *Cu Gh. Dumitrescu despre opera „Decebal"* dans CONTEMPORANUL, Bucarest, 7 mars 1969, no. 10 (1168) ; MENDELSOHN, Alfred, *Oratoriul „Tudor Vladimirescu"" — o izbîndă a muzicii româneşti contemporane,* dans CONTEMPORANUL, Bucarest, 4 févr. 1955, no. 5 (435) ; NEGULESCU, Claudiu, *Opera „Decebal"" de Gh.* Dumitrescu, dans MUZICA, Bucarest, 1969, no. 7 ; PAROCESCU, Nicolae, *Pe marginea corurilor lui* Gh. Dumitrescu, dans MUZICA, Bucarest, 1956, no. 1—2 ; PAROCESCU, Nicolae, *Despre dramaturgia operei „Răscoala"" de Gh. Dumitrescu,* dans MUZICA, Bucarest, 1960, no. 4 ; POPOVICI, Doru, *Muzica corală românească.* Bucarest, Ed. Musicales, 1966; POPOVICI, Doru, *Opera Română şi-a deschis stagiunea cu o memorabilă premieră „Decebal"" de Gh. Dumitrescu,* dans SCÎNTEIA, Bucarest, 8 oct. 1969, no. 8210 ; PORFETYE, Andreas, *Simfonia a II-a de Gh. Dumitrescu,* dans MUZICA, Bucarest, 1962, no. 12 ; SEEGER, Horst, *Musiklexikon,* vol. I, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1966; SZABOLCSI, Bence — TOTH, Aladár, *Zenei Lexikon,* vol. I, Budapesta, Zenemükiádo Vallalat, 1965 ; TOMESCU, Vasile, *„Grivița noastră". Oratoriu de Gh. Dumitrescu — versuri de Cicerone Theodorescu,* dans CONTEMPORANUL, Bucarest, 22 févr. 1963, no. 8.

DISQUES

Oratorio „Tudor Vladimirescu", dir : George Georgescu, Orch. de la Philamornie de Bucarest, choeurs de la Philarmonie et de la R.T.V.—Roum. (ECE 035).

CONSTANTIN V. DRĂGOI

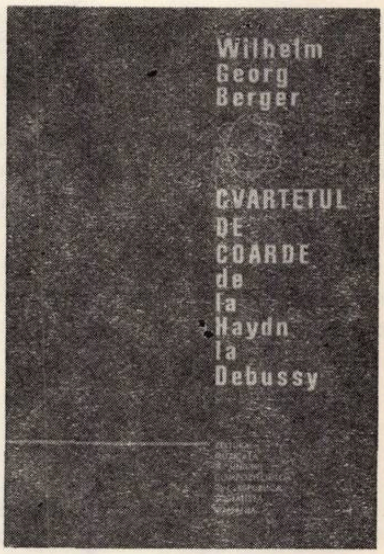
UNE MONOGRAPHIE DE LA MUSIQUE DE CHAMBRE : LE QUATUOR À CORDES DE HAYDN et À DEBUSSY PAR WILHELM BERGER

Un ouvrage monographique consacré à la musique de chambre vient de paraître sous la signature de Wilhelm Berger, un des plus intéressants musiciens roumains contemporains.

A travers ses deux Guides pour la Musique de Chambre et la Musique Symphonique et à tous ceux qui, ces dernières années, ont suivi la parution de ces ouvrages théoriques, la personalité du compositeur, créateur de nombreuses partitions d'indiscutable valeur, apparaissait dans une complexité répondant supérieurement et de multiples manières aux vastes problèmes de l'Art.

A l'occasion de son récent ouvrage *Le Quatuor à cordes de Haydn à Debussy,* il convient de rappeler que les pages qui portent la signature de Wilhelm Berger représentent une contribution remarquable à la définition d'une attitude esthétique propre à l'époque contemporaine, qui vient s'ajouter aux ouvrages de musicologie les plus accomplis de nos musiciens.

De la lecture de ses ouvrages antérieurs, nous nous rappelons non seulement la compétence avec laquelle il abordait les différents chapitres de la création musicale et la vaste documentation qui étayait l'élaboration de la matière mais aussi la posture très personnelle du commentaire qui invite à la réflexion, à l'interprétation des significations de l'oeuvre. Le fait que, pourtant, le titre de „Guide" a été maintenu, ne s'explique que par l'intention de l'auteur de couvrir une zone historique extrêmement vaste, pour laquelle le critère de l'information va de pair avec celui de la perspective historique.



Dans l'ouvrage consacré au Quatuor à cordes, l'auteur abandonne en quelque sorte cette systématisation des matériaux de musicologie, pour se diriger de plus en plus vers les modalités de l'essai. Cette impression ressort, d'ailleurs, de la limitation même de l'ouvrage „à la période d'or" du genre, s'étendant des premiers chefs-d'oeuvres du classicisme à ceux de l'impressionnisme, c'est-à-dire couvrant presque cent-cinquante ans d'évolution du genre. Cette période comprend d'illustres exemples, essentiels pour comprendre la pensée d'un compositeur, envisagée en tant que phénomène évolutif.

Les premières pages de l'ouvrage contiennent un succint avertissement de l'auteur, sous le titre de „Préliminaires", dans lequel sont définies les coordonnées du genre, les nécessités qui ont déterminé l'ap-

parition du Quatuor, les causes du renouvellement constant du style dans ce domaine. Suit une série de portraits des créateurs les plus importants. D'abord, l'analyse de l'oeuvre de Haydn, défricheuse de route pour les musiciens à venir ; ensuite, la première conclusion classique, représentée par l'inspiration intarrissable du génie mozartien. Mais, après ces premières haltes à des moments si importants, l'auteur ne passe pas directement à l'analyse des partitions beethovéniennes. En considérant les Quatuors de Beethoven comme un chapitre nettement différent, et pas nécessairement comme une conséquence immédiate des premiers deux musiciens viennois, Wilhelm Berger fait, sous le titre de *Precursorii şi contemporanii clasicilor (Les précurseurs et les contemporains des Classiques)*, une ample parenthèse en restituant à ce grand fonds musical souvent minimisé, ses justes dimensions. Ainsi, des noms comme Tartini, Sammartini, Vivaldi, Telemann, Vachon, Dalayrak, Boccherini, Stamitz, Richter, Cannabich, J. Cr. Bach, Albrechtsberger, Dittersdorf apparaissent comme un cortège innattendu d'artistes qui ont apporté, chacun à sa manière, une contribution substantielle à ce que nous appelons habituellement „le progrès du langage musical". Après une pareille préparation, le commentaire des quatuors beethovéniens, joués cette année-ci dans le monde entier par tous les musiciens qui rendent hommage à l'anniversaire du bi-centenaire, s'impose comme un grand chapitre de la pensée humaine. L'horizon du romantisme, ouvert par Beethoven, trouve son complétement dans une minutieuse présentation de son contemporain, Franz Schubert, l'auteur rétablissant l'équilibre d'une balance stylistique soumise aux interprétations les plus diverses.

Le romantisme fait l'objet des derniers trois grands chapitres qui, sans établir un catalogue exhaustif des oeuvres nous offrent une vue panoramique des plus importants évènements de la création musicale. Après Spohr, Mendelssohn-Bartoldy et Schumann, réunis sous le titre *Stadii noi (Nouveaux Stades)*, l'auteur confert à l'art de la composition de Brahms, Grieg, Smetana, Dvorak, Tchaikovsky, Borodine, l'importance des grandes synthèses (chap. *Marile Sinteze)* par lesquelles le Quatuor à Cordes a acquis un profil romantique autonome qui reflète une multitude d'orientations de son évolution.

Inédite, mais argumentée par des opinions analytiques, la conclusion de l'ouvrage présente *(Prefaceri în arta sfîrşitului de veac XIX (Mutations dans l'art de la fin du XIX-e Siècle), qui comprend trois* sous-chapitres dans lesquels nous rencontrons des recherches et des réalisations extrèmement variées, depuis Rimski-Korsakov jusqu'a Giuseppe Verdi (sans omettre les Glazounov, les Bussoni, Wolf ou Strauss), de Chausson à Franck. Cette voie ainsi parcourue, Wilhelm Berger s'arrête comme sur une conclusion de l'histoire du Quatuor à Cordes, à la personnalité de Claude Debussy : synthèse en même temps qu'innovation, tradition respectée autant qu'ouverture sur des mondes nouveaux de l'expression musicale.

Je disais au début de ce compte rendu que l'ouvrage de Wilhelm Berger aurait un caractère prononcé d'essai musicologique. En effet, le compositeur et le musicologue rivalisent dans ces pages, afin de découvrir les solutions les plus adéquates pour expliquer la musique, telle qu'elle se présente dans l'évolution vivante de la pratique de l'art. Sans recourir à l'appareil des illustrations musicales, l'auteur trouve les mots par lesquels, en parlant de musique, il ne fait pas de la littérature étrangère à la musique ni des spéculations sur certains aspects liés à différents courants et orientations de style. En plaidant pour un contenu et un savoir approfondis par la connaissance, Wilhelm Berger considère le genre du Quatuor à Cordes, tel qu'il le dit dans Préliminaires, comme „...une discipline et une modalité artistique de premier ordre... un puissant et inépuisable foyer de la musique instrumentale de chambre, une coordonnée de base de la musique savante même..."

L'ouvrage paru est, en ce sens, une plaidoirie qui atteint pleinement le noble but proposé.

GRIGORE CONSTANTINESCU

NOUVEAUX OUVRAGES PRÉSENTÉS AUX BUREAUX DES SECTIONS DE CRÉATION DE L'UNION DES COMPOSITEURS

SECTION DE MUSIQUE SYMPHONIQUE, DE CHAMBRE, d'OPERA ET BALLET : BRINDUŞ, Nicolae, *Poem-baladă pentru orchestră mică (Poème-Ballade pour petit orchestre)*. COMAN, Nicolae, *Trei lieduri pentru soprană şi pian (Trois lieder pour soprano et piano)*, sur vers de R. M. Rilke, Mariana Dumitrescu et Ion Pillat. DOGARU, Anton, *Scene săteşti (Scènes villageoises)*, pièce pour voix, violon, clarinette et piano, sur vers de Şt. O. Iosif et M. Negulescu. GEORGESCU, Corneliu, D., *Jocuri (Danses)*, pièce pour orchestre. HRISANIDE, Alexandru, *Soliloquium 11, quatuor* à cordes. ODAGESCU, Irina Tuţuianu, *Unic (Unique)*, poème symphonique. RADOVICI, Eugen, *Preludii pentru pian (Préludes pour piano)*. STROE, Aurel, *„Numai prin timp e timpul cucerit" (Seul le temps conquiert le temps)* cantate sur vers de T. S. Elliot. TIMIS, Vasile, *Studii şi variaţiuni pentru pian (Etudes et Variations pour piano)*. TÜRK, Hans, P., *Simfonia pentru coarde şi percuţie (Symphonie pour cordes et percussions.* ZEMAN, Anton, Pièce pour orchestre. ZORZOR, Ştefan *Cvintet pentru suflători (Quintette pour instruments à vents).*

SECTION DE MUSIQUE DE MASSE ET CHORALE

NICA, Grigore, *Două madrigale (Deux madrigaux)*, vers d'Olimpia Vladimirov. OANCEA, Nicolae, *În mai (En mai)*, vers d'Ion Horea. POPESCU, Zaharia, *Haide Românie (Allons, ma Rumanie)*, vers de Bogdan Căuş et Ion Rus. SOCOR, Matei, *Zis-a badea să nu joc (Mon gars m'a dit de ne pas danser)*, vers populaires. VELEHORSCHI, Alex., *Săcurea (La hache)*, vers de M. Beniuc.

LE CINQUIÈME FESTIVAL INTERNATIONAL GEORGE ENESCU BUCAREST. SEPTEMBRE 1970
PROGRAMME

Date	Concerts symphoniques	Récitals et concerts de musique de chambre	Spectacles d'opéra et de ballet L'Opéra Roumain *****
Samedi 5. IX.	Grande Salle du Palais de la R. S. de Roumanie *) 20 h Festivité d'ouverture du V-e Concours et Festival International „Georges Enesco" La Philharmonie „Georges Enesco" Direction : Mihai Brediceanu Georges Enesco : III-e Symphonie en ut majeur, op. 21 La Chorale de la Philharmonie „Georges Enesco" Chef de la chorale : Vasile Pîntea		
Dimanche 6. IX.	Grande Salle du Palais de la R. S. de Roumanie 21 h La Philharmonie „Georges Enesco" Direction : Mircea Basarab Soliste : György Cziffra Dimitrie Cuclin : I-ère Symphonie Edvard Grieg : Concerto en la mineur pour piano et orchestre Maurice Ravel : La Valse	Grande Salle du Palais de la R. S. de Roumanie 18 h Henryk Szeryng (violon) Rudolf Buchbinder (piano) Ludwig van Beethoven : Sonate en mi bémol majeur op. 12 nr. 3 Johannes Brahms : Scherzo Julian Carillo : Prélude Claude Debussy : Sonate Stan Golestan : Zingarella	
Lundi 7.IX.	Grande Salle du Palais de la R. S. de Roumanie 21h Orchestre Symphonique de la Radiotélévision Direction : Emanoil Elenescu Soliste : Henryk Szeryng Mihai Moldovan : Vitraux Wolfgang Amadeus Mozart : Concerto No. 7 en ré-majeur pour violon et orchestre Ludwig van Beethoven : Concerto en ré majeur pour violon et orchestre	Petite Salle du Palais de la R. S. de Roumanie **) 18 h Alexandru Hrisanide : Sonate pour clarinette et piano (Aurelian Octav Popa, Alexandru Hrisanide) Vasile Herman : Episodes Cornel Ţăranu : Dialogues Dan Constantinescu : Symphonie de chambre Tiberiu Olah : Pièce pour 14 instruments (Ensemble „Ars Nova") Direction : Cornel Ţăranu	20 h Ion Dumitrescu : „Prélude symphonique" Direction : Anatol Kisadji Mise en scène et chorégraphie : Vasile Marcu Décors : Ofelia Drăgănescu Solistes : Magdalena Popa, Amatto Checiulescu Mihail Jora : „Au marché" Direction : Anatol Kisadji Mise en scène et chorégraphie : Tilde Urseanu Décors : Ion Ipser Solistes : Valentina Massini, Adrian Gheorghiu, Coca Nenciu, Ion Alexe, Natalia Petrescu, Gheorghe Căciuleanu, Anatol Dumitrescu, Mihail Soroţki. Zeno Vancea : „Priculiciul" („Le faune et la belle du du village") Direction : Anatol Kisadji Mise en scène et chorégraphie : Oleg Danovschi Décors : Roland Laub Solistes : Ileana Iliescu, Petre Ciortea, Raul Erceanu Ion Alexe, Gheorghe Căciuleanu, Bojidar Petrov, Lizi Coleda
Mardi S. IX.		Petite Salle du Palais de la R. s. de Rouamnie 18 h Les solistes de la Philharmonie de Varsovie J. Maksimiuc : Impromptu pour flúte, violon, alto, violoncelle et piano Johannes Brahms : Quatuor avec piano, en sol mineur, op. 25 Georges Enesco : Quatuor avec piano en ré mineur op. 30 Ludwig van Beethoven : Trio Sérénade op. 25	20 h Gheorghe Dumitrescu — „Decebal" Direction : Paul Popescu Mise en scène : Jean Rînzescu Décors : Ion Ipser Interprètes : Nicolae Florei, Iulia Buciuceanu, Eugenia Moldoveanu, Cornel Rusu, Vasile Moldoveanu, Dionisie Konya, Viorel Ban

Date	Concerts symphoniques	Récitals et concerts de musique de chambre	Spectacles d'opéra et de ballet L'Opéra Roumain
Mercredi 9. IX.	Salle de concerts de la Radiotélévision **** 21 h La Philharmonie de Cluj Direction : Erich Bergel Soliste : Nicanor Zabaleta Pascal Bentoiu : Symphonie Georg Friedrich Händel : Concerto pour harpe et orchestre Anton Bruckner : IV-e Symphonie	L'Athénée Roumain *** 18 h La Chorale „Madrigal" du Conservatoire „Ciprian Porumbescu" Direction : Marin Constantin Au programme : Machault, Dunstable, Viadana, Palestrina, Marenzio, Weelkes, da Venosa, Croce, Gheorghe Danga, Myriam Marbé, Ştefan Niculescu, Alexandru Paşcanu	
Jeudi 10. IX.	Salle de concerts de la Radiotélévision 21 h Orchestre symphonique de la Radiotélévision Direction : Paul Kletzki Soliste : Ion Voicu Carl Maria von Weber : Ouverture d'„Oberon" Johannes Brahms : Concerto en ré majeur pour violon et orchestre Ludwig van Beethoven : III-e Symphonie," Eroica"	Petite Salle du Palais de la R. S. de Roumanie 18 h Quatuor : „Smetana" František Xaver Richter : Quatuor à cordes, op. 5 Leoš Janácek : Quatuor à cordes nr. 1 Ludwig van Beethoven : Quatuor en mi bémol majeur, op. 127	
Vendredi 11. IX.	Salle de concerts de la Radiotélévision 21 h La Philharmonie de Cluj Direction : Emil Simon Soliste : Wolfgang Schneiderhan Sigismund Toduţă : Oratorio „Mioriţa" Solistes : Emilia Petrescu, Martha Kessler, Valentin Teodorian La Chorale de la Radiotélévision Chef de la chorale : Aurel Grigoraş Félix Mendelssohn-Bartoldy : Concerto en mi mineur pour violon et orchestre Richard Strauss : Till Eulenspiegel		20 h Ludwig van Beethoven — „Fidélio" Direction : Constantin Bugeanu Mise en scène : Jean Rînzescu Décors : Ion Clapan Interprètes : Helge Bömches, Cornel Stavru, Elena Dima, Viorel Ban
Samedi 12. IX.	L'Athénée Roumain 21 h Bach-Orchester des Gewandhauses — Leipzig Johann Sebastian Bach : Suite No. 2 en si mineur Johann Sebastian Bach : Double concerto pour violon et hautbois en ré mineur Johann Sebastian Bach : Concerto brandenbourgeois No. 3 en sol majeur Peter Hermann : Symphonie de chambre Johann Sebastian Bach : Concerto brandenbourgeois No. 4 en sol majeur.	Petite Salle du Palais de la R. S. de Roumanie 18 h Adrian Raţiu : „Concertino per la Musica Nova" (Quintette „Musica Nova") Ludovic Feldman : Cinq poémes pour violon, clarinette, alto, violoncelle, piano et récitant Vers de Mariana Dumitrescu Dumitru Capoianu : Trio pour cordes (Ensemble „Pro Arte") Anatol Vieru : „Degrés du silence" (Quatuor „Philharmonia")	
Dimanche 13. IX.	Salle de concerts de la Radiotélévision 21 h La Philharmonie „Banatul" de Timişoara Direction : Nicolae Boboc Soliste : Jörg Demus Aurel Stroe : Canto I Johannes Brahms : II-e Concerto en si bémol majeur pour piano et orchestre Dmitri Chostakovitsch : VI-e Symphonie	L'Athénée Roumain 18 h Quatuor „Juilliard" Wolfgang Amadeus Mozart : Quatuor en la majeur, K. 464. Anton Webern : Cinq pièces op. 5 Franz Schubert : Quatuor en ré mineur („Der Tod und das Mädchen")	20 h Charles Gounod — „Faust" Direction : Bogo Lescovic Mise en scène : Hero Lupescu Décors : Roland Laub Interprètes : Corneliu Fînăţeanu Nicola Ghiuzelev, Dan Iordăchescu, Marina Krilovici

Lundi 14. IX.	Salle de concerts de la Radiotélévision 21 h Orchestre symphonique de la Radiotélévision Direction : Paul Paray Soliste : Ştefan Ruha Georges Enesco : II-e Suite en ut majeur, op. 20 (Sarabande, Gigue, Bourrée) César Franck : Symphonie Edouard Lalo : Symphonie espagnole Paul Dukas : L'„Apprenti sorcier"	Grande Salle du Palais de la R. S. de Roumanie 18 h Quatuor „Juilliard" Ludwig van Beethoven : Quatuor en mi mineur, op. 59 nr. 2 Ludwig van Beethoven : Quatuor en si bémol majeur, op. 130	20 h Giuseppe Verdi — „Aida" Direction : Cornel Trăilescu Mise en scène : Jean Rînzescu Décors : E. Cemodurov Interprètes : Elena Cernei ; Virginia Zeani, Ion Buzea, Nicolae Florei, David Ohanesian.
Mardi 15.IX.	Grande Salle du Palais de la R. S. de Roumanie 21 h La Philharmonie „Georges Enesco" Direction : Mircea Cristescu Soliste : Paul Badura-Skoda Wilhelm Berger : VI-e Symphonie Ludwig van Beethoven : Concerto No. 4 en sol majeur pour piano et orchestre Béla Bartok : Musique pour cordes, percussion et célesta	Petite Salle du Palais de la R. S. de Roumanie 18 h Georges Enesco : Octuor en ut majeur, op. 7 Paul Constantinescu : Concerto pour orchestre à cordes (Orchestre „Camerata" du Conservatoire „Ciprian Porumbescu") Direction : Dumitru Pop Georges Enesco : Symphonie de chambre pour 12 instruments, op. 33 Theodor Grigoriu : „Elegia pontica" (Orchestre „Academica" du Conservatoire „Ciprian Porumbescu") Direction : Alexandru Şumski	20 h Modeste Mussorgski — Boris Godunov" Direction : Constantin Petrovici Mise en scène : Hero Lupescu Décors : Roland Laub Interprètes : Nicola Rossi — Lemeni, Ion Stoian, Viorel Ban Constantin Iliescu, Zenaida Pally, Valentin Teodorian.
Mercredi 16. IX.	Salle de concerts de la Radiotélévision 21 Orchestre symphonique de la Radiotélévision Direction : Iosif Conta Soliste : Mstislav Rostropovitch Doru Popovici : II-e Symphonie, „Spielberg" Joseph Haydn : Concerto en ré majeur pour violoncelle et orchestre Ludwig van Beethoven : IX-e Symphonie La Chorale de la Radiotélévision Chef de la Chorale : Aurel Grigoraş	Grande Salle du Palais de la R. S. de Roumanie 18 h Paul Badura-Skoda — Jörg Demus Robert Schumann : Andante et Variations pour deux pianos en si bémol majeur, op. 46 Franz Schubert : Fantaisie pour piano à quatre mains en fa mineur, op. 103 Claude Debussy : Petite Suite pour piano à quatre mains Wolfgang Amadeus Mozart : Larghetto et Allegro en mi bémol majeur pour deux pianos Wolfgang Amadeus Mozart : Sonate en ré majeur pour deux pianos, K. 448	20 h Théâtre Académique d'Opéra et Ballet „S. M. Kirov" de Léningrade Piotr IlyitchTchaïkovsky — Le Lac des cygnes Direction : Victor Sirokov Mise en scène et chorégraphie : Marius Petipa, Lev Ivanov, Sergueïev Décors : Serguei Vinsaladze Solistes : Natalie Makarova, Serguei Vikulov, Valeri Panov, Olga Zabotkina, Constantin Rassadin Orchestre de l'Opéra Roumain
Jeudi 17. IX.	Grande Salle du Palais de la R. S. de Roumanie 21 h London Symphony Orchestra Direction : André Prévin Soliste : Radu Lupu Robert Simpson : III-e Symphonie Ludwig van Beethoven : Concerto no. 3 en ut mineur pour piano et orchestre Igor Stravinsky : L'Oiseau de feu"	L'Athénée Roumain 18 h Jean Pierre Rampal (flûte) Albert Guttman (piano) Georg Friedrich Händel : Sonate en fa Johann Sebastian Bach : Sonate pour flûte seule Ludwig van Beethoven : Duo Sérénade op. 41 Francis Poulenc : Sonate Georges Enesco : Cantabile et Presto Claude Debussy : „Syrinx" pour flûte seule Arthur Honegger : „Danse de la chèvre" Béla Bartók : Suite paysanne	20 h Giuseppe Verdi — „Don Carlos" Direction : Bogo Lescovic Mise en scène : Eugen Gropşanu Décors : Roland Laub Interprètes : Nicola Rossi—Lemeni, Cornel Stavru, Nicolae Herlea, Ioan Hvorov, Virginia Zeani, Viorica Cortez.
Vendredi 18. IX.	Grande Salle du Palais de la R. S. de Roumanie 21 h London Symphony Orchestra Direction : André Prévin		20 h Théâtre Académique d'Opéra et Ballet „S. M. Kirov" de Léningrade Adolphe Adam — „Giselle"

Date	Concerts symphoniques	Récitals et concerts de musique de chambre	Spectacles d'opéra et de ballet L'Opéra Roumain *****
	Soliste : Sheila Armstrong Georges Enesco : I-ère Rhapsodie Benjamin Britten : ,,Les Illuminations'' Franz Schubert : IX-e Symphonie		Direction : Viktor Fédotov Mise en scène et chorégraphie : Marius Petipa Solistes : Irina Kolpakova, Youri Soloviov, Gabriella Koruleva, Natalia Bolchakova, Mikhaïl Barichnikov Orchestre de l'Opéra Roumain
Samedi 19. IX.	Salle de concerts de la Radiotélévision 21 h La Philharmonie ,,Georges Enesco'' Direction : Wolfgang Sawallisch Soliste : Radu Aldulescu Georges Enesco : I-ère Suite en ut majeur, op. 9 Antonin Dvorák : Concerto en si mineur pour violoncelle et orchestre Johannes Brahms : II-e Symphonie	Petite Salle du Palais de la R. S. de Roumanie 18 h Lieder de : Zoltan Aladar, Carmen Petra-Basacopol, Nicolae Brînduş, Mircea Chiriac, Tudor Ciortea, Nicolae Coman, Liviu Comes, Mihail Jora, Dinu Lipatti, Marţian Negrea, Andrei Porfetye, Constantin Silvestri Solistes : Elisabeta Neculce-Cartiş, Martha Kessler, Vasile Micu, Ionel Pantea, Emilia Petrescu, Valentin Teodorian Au piano : Lisette Georgescu, Hilda Jerea, Marta Joja	20 h Théâtre Académique d'Opéra et Ballet ,,S. M. Kirov'' de Léningrade. Frédéric Chopin : — ,,Chopiniana'' Mise en scène et chorégraphie : Mikhaïl Fokine Dmitri Chostakovitsch — VII-ème Symphonie, ,,Léningrade'' (I-er mouvement) Mise en scène et chorégraphie : I. Belskoï Fragments de ballets de Piotr Ilyitch Tchaïkovsky, Modeste Moussorgski, Boris Asafiev, Aram Khachaturian, Serguei Prokofiev, S. Aronov, L. Minkus Soloviov Sédoï, Riccardo Drigo Direction : Viktor Sirokov, Viktor Fedotov Solistes : Natalia Makarova, Serguei Vikulov, Alla Sizova, Youri Soloviov, Irina Kolpakova, Vladlen Séménov, Olga Zabotkina, Constantin Rassadin, Galina Kakichéva, Valeri Panov, Gabriella Koruleva, Mikhaïl Barichnikov, Alla Ossipenko, Gion Markovski Orchestre de l'Opéra Roumain
Dimanche 20. IX.	Salle de concerts de la Radiotélévision 21 h La Philharmonie ,,Georges Enesco'' Direction : Wolfgang Sawallisch Soliste : Valentin Gheorghiu Georges Enesco : I-ère Suite en ut majeur, op. 9 Robert Schumann : Concerto en la mineur pour piano et orchestre Johannes Brahms : II-e Symphonie		20 h Georges Enesco — ,,Oedipe'' Direction : Cornel Trăilescu Mise en scène : Jean Rînzescu Décors : Roland Laub — Ofelia Drăgănescu Interprètes : David Ohanesian, Ioan Hvorov, Viorel Barr, Elena Cernei, Zenaida Pally, Maria Şindilaru
Lundi 21.IX.	Grande Salle du Palais de la R. S. de Roumanie 20 h Festivité de la distribution des prix Concerts des lauréats Accompagnement : La Philharmonie ,,Banatul'' de Timişoara Direction : Ilarion Ionescu-Galaţi L'Orchestre de studio de la Radiotélévision Direction : Ludovic Baci, Carol Litvin.		

*) La Grande Salle du Palais de la R. S. de Roumanie — 1, rue Kreţulescu

**) La Petite Salle du Palais de la R. S. de Roumanie, — 1, rue Ştirbei Vodă

***) L'Athénée Roumain — 1, rue Franklin

****) La Salle de concerts de la Radiotélévision — 62,rue Nuferilor

*****) L'Opéra Roumain — 70—72, Bd. Gheorghe Gheorghiu-Dej

UNION DES COMPOSSITEURS
DE LA R. S. DE ROUMANIE

AUDITION DE MUSIQUE ROUMAINE

I.

Vendredi, le 11 septembre à 11 h.

Liviu Glodeanu	„Zamolxés", opéra radiophonique (fragments) Libretto du compositeur, d'après la pièce de Lucian Blaga
Corneliu Cezar	„Taaroa", pièce pour clarinette, récitateur et bande de magnétophone. Textes de folklore polynésien traduits par Lucian Blaga
Dumitru Bughici	„Dialogues dramatiques" pour flûte et orchestre à cordes
Laurenţiu Profeta	„Trois pièces humoristiques" pour choeur d'enfants, orchestre et bande de magnétophone, Vers de Tudor Arghezi
Ştefan Zorzor	Concerto pour orchestre (fragment)
Matei Socor	„Trois Chalvirs", septuor pour instruments à vent (fragment)
Mihail Andricu	„Six Portraits" pour orchestre symphonique (fragments)

II.

Lundi, le 14 septembre à 11 h.

Walter Mihail Klepper	Sonate-duo pour flûte et alto
Mircea Istrate	Concerto stéréophonique pour deux orchestres à cordes (fragment)
Ludovic Feldmann	Cinq poèmes pour violon, clarinette, alto, violoncelle, piano et récitateur
Octavian Nemescu	„Triangle", pièce pour orchestre symphonique.
Alfred Mendelsohn	Quatuor à cordes nr. 10 (fragments)
George Draga	Musique de concert pour orchestre symphonique
Corneliu Dan Georgescu	„Motifs de Maramourech" pour orchestre symphonique

BIBLIOTECA „ASTRA"
S.

Union des compositours — 141, Calea Victoriei

Muzica — Nr. 7 — p. 1—48 — Bucureşti — iulie 1970

Redacţia şi administraţia : Bucureşti — Str. „13 Decembrie“
Nr. 24, Sector 7
Telefon : 15.21.19 sau 14.77.10

COLEGIUL REDACŢIONAL

Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiaşiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ştefan Niculescu, Laurenţiu Profeta, Sigismund Toduţă.
Vasile Tomescu (redactor-şef)

Pe coperta I : Orchestra Simfonică a Filarmonicii «George Enescu“ dirijată de Mircea Cristescu. Solistă : pianista franceză Monique Haas.

I. P. „Informaţia“, c. 5576

64.421

Preţul lei 7

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ȘI ARTĂ

8

1970 august

CUPRINS

Ioan D. Chirescu (muzica)
Demostene Botez (versurile)

CÎNTEC DE VICTORIE . . . . . 1—2

Petru Vintilă
Opus 26 3

Radu Gheciu
Muzica românească la posturile franceze de radio cu prilejul vizitei tovarăşului NICOLAE CEAUŞESCU, Preşedintele Consiliului de Stat al R. S. România . . 4

Pascal Bentoiu
Însemnări despre Enescu . . . . . 5—15

Octavian Lazăr Cosma
Compozitorii precursori (I) . . . . . 18—25

ÎNSEMNĂRI

Miliţa Ilijin
Amintiri despre Constantin Brăiloiu . . 25—26

Constantin Bugeanu
Ritmurile a k s a k şi aplicaţiile lor în arta dirijorală modernă . . . . . 27—29

Gina Solomon
Muza Germani-Ciomac . . . . . 29—31

VIAŢA MUZICALĂ

Theodora Albescu
„Secretul lui Don Giovanni" de Cornel Ţăranu . . . . . 32—34

J.-U. P.
Ludovic Spiess la Scala . . . . . 34—35

J.-U. Pandelescu
Secvenţe muzicale estivale . . . . . 35—37

RECITALURI

Grigore Constantinescu
Gabriel Amiraş ; Şerban Lupu . . . 37—38

★

Constantin Răsvan
Corul ceferiştilor din Feteşti sărbătorit la un sfert de veac de activitate . . . . 38—39

Elisabeta Suciu
Un remarcabil eveniment pentru profesorii de muzică din întreaga ţară . . . . 39—40

PROFIL

Gr. C.
Emil Bîclea 40

Eugen Vicos
Vitrina publicaţiilor străine . . . . 41—42

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE
SILHOUETTES

Vasile Tomescu
George Enescu . . . . . 43—44

Constantin Drăgoi
Marcel Mihalovici . . . . . 45—47

Tiberiu Alexandru
La chronique du disque de musique populaire 48

SOMMAIRE

Ioan D. Chirescu (musique)
Demostene Botez (vers)

CHANT DE LA VICTOIRE . . . . 1—2

Petru Vintilă
Opus 26 3

Radu Gheciu
La musique roumaine aux postes de Radio français, à l'occasion de la visite de NICOLAE CEAUŞESCU, Président du Conseil d'Etat de la R. S. de Roumanie 4

Pascal Bentoiu
Notes sur Enesco . . . . . 5—15

Octavian Lazăr Cosma
Les compositeurs précurseurs (I) . . . 18—25

NOTES

Miliţa Ilijin
Souvenirs sur Constantin Brăiloiu . . . 25—26

Constantin Bugeanu
Les rythmes *aksak* et leurs applications dans l'art moderne de la direction d'orchestre . . . . . 27—29

Gina Solomon
Muza Germani-Ciomac . . . . . 29—31

LA VIE MUSICALE

Theodora Albescu
„Secretul lui Don Giovanni" („Le secret de Don Giovanni") de Cornel Ţăranu . 32—34

J.U.P.
Ludovic Spiess à la Scala de Milan . . 34—35

J.-U. Pandelescu
Scènes musicales estivales . . . . . 35—37

RÉCITALS

Grigore Constantinescu
Gabriel Amiraş ; Şerban Lupu . . . . 37—38

★

Constantin Răsvan
Le choeur des employés des Chemins-de-Fer Roumains de Feteşti fêté pour un quart de siècle d'activité . . . . . 38—39

Elisabeta Suciu
Un remarquable évènement pour les professeurs de musique du pays . . . . 39—40

PROFIL

Gr. C.
Emil Bîclea 40

Eugen Vicos
La revue des publications étrangères . . 41—42

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE
SILHOUETTES

Vasile Tomescu
Georges Enesco . . . . . 43—44

Constantin Drăgoi
Marcel Mihalovici . . . . . 45—47

Tiberiu Alexandru
Chronique du disque de musique populaire 48

BIBLIOTECA
SIBIU

CÎNTEC DE VICTORIE

Versurile de NEMOSTENE BOTEZ

Muzica de IOAN D. CHIRESCU

Moderato, maestoso

S.
1. Po - po - rul ți - ne sus dra - pe - lul, ro - șit de sîn - ge pro - le - tar, Sîm -
2. Pre - cum stră - bu - nii în răz - boa - ie, as - cun - s-au grî - ne - le - n pă - mînt, Pă -
3. Par - ti - dul nos - tru ne con - du - ce, ne ta - le î - na - in - te drum, Spre

A.
1. Po - po - rul ți - ne sus dra - pe - lul, ro - șit de sîn - ge pro - le - tar, Sîm -
2. Pre - cum stră - bu - nii în răz - boa - ie, as - cun - s-au grî - ne - le - n pă - mînt, Pă -
3. Par - ti - dul nos - tru ne con - du - ce, ne ta - le î - na - in - te drum, Spre

T.
1. Po - po - rul ți - ne sus dra - pe - lul, ro - șit de sîn - ge pro - le - tar, Sîm -
2. Pre - cum stră - bu - nii în răz - boa - ie, as - cun - s-au grî - ne - le - n pă - mînt, Pă -
3. Par - ti - dul nos - tru ne con - du - ce, ne ta - le î - na - in - te drum, Spre

B.
1. Po - po - rul ți - ne sus dra - pe - lul, ro - șit de sîn - ge pro - le - tar, Sîm -
2. Pre - cum stră - bu - nii în răz - boa - ie, as - cun - s-au grî - ne - le - n pă - mînt, Pă -
3. Par - ti - dul nos - tru ne con - du - ce, ne ta - le î - na - in - te drum, Spre

bo - lul a - u - ro - rei noas - tre, din - tr-un ho - tar în alt ho - tar. În - vin - gă - tor so -
mîn - tul șia as - cuns căr - bu - nii și tot pe - tro - lu - n zăcă - mînt. Să - l scoa - tem azi cînd
lu - mea vi - se - lor de vea - curi 'ce s-au în - făp - tu - it a - cum. Cu mun - ci - to - rii

bo - lul a - u - ro - rei noas - tre, din - tr-un ho - tar în alt ho - tar. În - vin - gă - tor so -
mîn - tul șia as - cuns căr - bu - nii și tot pe - tro - lu - n zăcă - mînt. Să - l scoa - tem azi cînd
lu - mea vi - se - lor de vea - curi 'ce s-au în - făp - tu - it a - cum. Cu mun - ci - to - rii

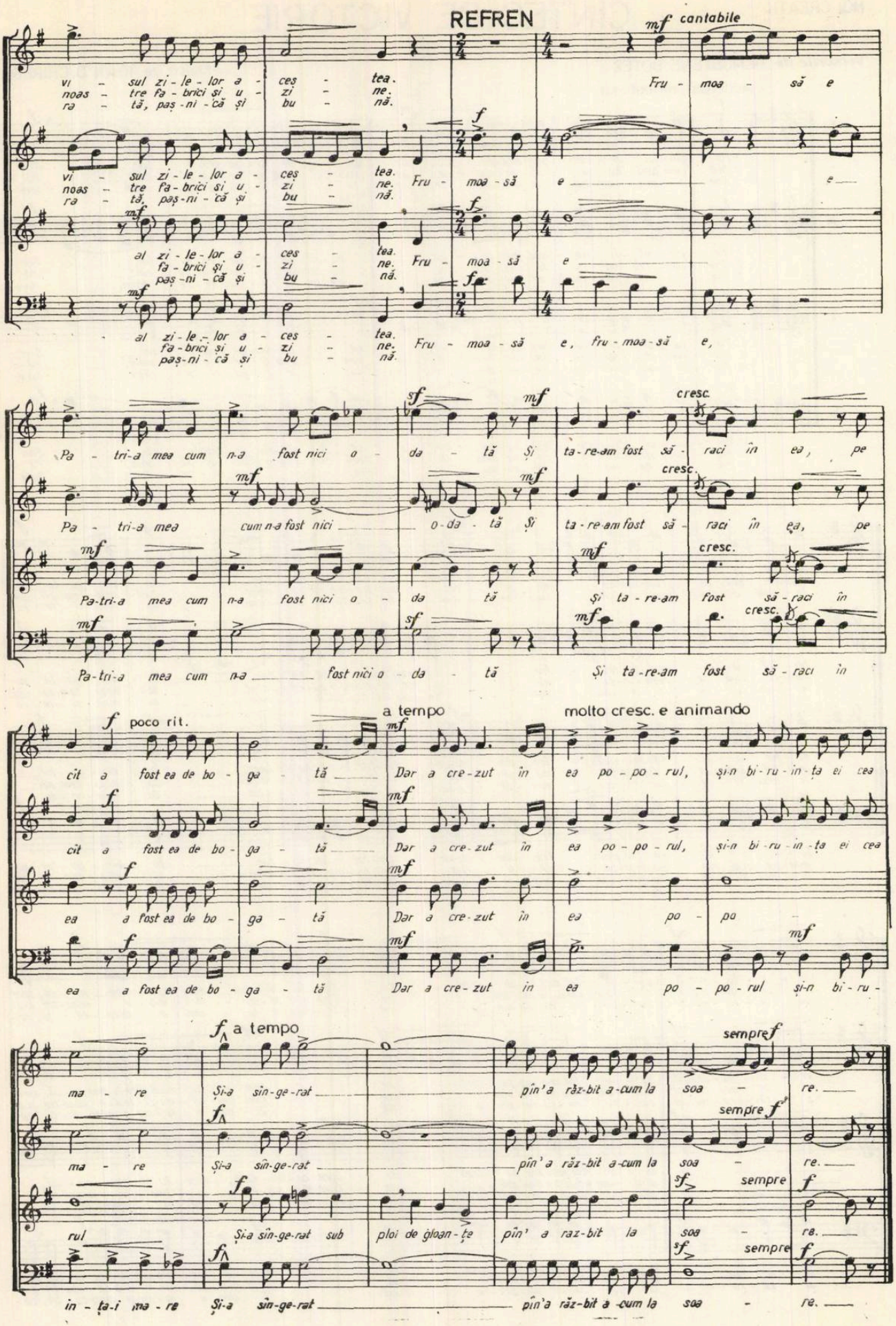
bo - lul a - u - ro - rei noas - tre, din - tr-un ho - tar în alt ho - tar. În - vin - gă - tor so -
mîn - tul șia as - cuns căr - bu - nii și tot pe - tro - lu - n zăcă - mînt. Să - l scoa - tem azi cînd
lu - mea vi - se - lor de vea - curi 'ce s-au în - făp - tu - it a - cum. Cu mun - ci - to - rii

ci - a - liș - mul, îl su - ie tot mai sus pe cres - te, Spre co - mu - nism, spre lu - mea no - uă, spre
e al nos - tru și cînd l-am smuls din mîni stră - i - ne, Cînd sînt pă - du - ri - le - a - le noas - tre și - a -
și ță - ra - nii și căr - tu - ra - rii îm - pre - u - nă Zi - dim o lu - me a drep - tă - ții, cu -

ci - a - liș - mul, îl su - ie tot mai sus pe cres - te, Spre co - mu - nism spre lu - mea no - uă, spre
e al nos - tru și cînd l-am smuls din mîni stră - i - ne, Cînd sînt pă - du - ri - le - a - le noas - tre și - a -
și ță - ra - nii și căr - tu - ra - rii îm - pre - u - nă Zi - dim o lu - me a drep - tă - ții, cu -

îl su - ie tot mai sus pe cres - te, Spre co - mu - nism, spre lu - mea no - uă,
și cînd l-am smuls din mîni stră - i - ne, Cînd sînt pă - du - ri - le - a - le noas - tre
rii și căr - tu - ra - rii îm - pre - u - nă Zi - dim o lu - me a drep - tă - ții,

ci - a - liș - mul, îl su - ie tot mai sus pe cres - te, Spre co - mu - nism spre lu - mea no - uă, spre
e al nos - tru și cînd l-am smuls din mîni stră - i - ne, Cînd sînt pă - du - ri - le - a - le noas - tre și - a -
și ță - ra - nii și căr - tu - ra - rii îm - pre - u - nă Zi - dim o lu - me a drep - tă - ții, cu -


REFREN
mf cantabile
Vi - sul zi - le - lor a - ces - tea.
noas - tre fa - brici și u - zi - ne.
ra - tă, paș - ni - că și bu - nă.
Fru - moa - să e
f
mf
al zi - le - lor a - ces - tea.
fa - brici și u - zi - ne.
paș - ni - că și bu - nă.
Fru - moa - să e
Fru - moa - să e, fru - moa - să e,
sf
mf
cresc.
Pa - tri - a mea cum n-a fost nici o - da - tă Și ta - re - am fost să - raci în ea, pe
Pa - tri - a mea cum n-a fost nici o - da - tă Și ta - re - am fost să - raci în ea, pe
Pa - tri - a mea cum n-a fost nici o - da tă Și ta - re - am fost să - raci în
Pa - tri - a mea cum n-a fost nici o - da - tă Și ta - re - am fost să - raci în
f poco rit.
a tempo
molto cresc. e animando
cît a fost ea de bo - ga - tă
Dar a cre - zut în ea po - po - rul, și-n bi - ru - in - ța ei cea
cît a fost ea de bo - ga - tă
Dar a cre - zut în ea po - po - rul, și-n bi - ru - in - ța ei cea
ea a fost ea de bo - ga - tă
Dar a cre - zut în ea po - po
ea a fost ea de bo - ga - tă
Dar a cre - zut în ea po - po - rul și-n bi - ru -
fa a tempo
sempre f
ma - re
Și-a sîn - ge - rat
pîn' a răz - bit a - cum la soa - re.
sempre f
ma - re
Și-a sîn - ge - rat
pîn' a răz - bit a - cum la soa - re.
sf sempre f
rul
Și-a sîn - ge - rat sub ploi de gloan - țe
pîn' a raz - bit la soa - re.
sf sempre f
în - ța - i ma - re
Și-a sîn - ge - rat
pîn' a răz - bit a - cum la soa - re.

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ

Anul XX nr. 8 august 1970

OPUS 26

Deşi nu sînt compozitor, uneori mă trezesc din vis cu sufletul plin de o fermecătoare melodie a sferelor, o muzică suavă şi de o profundă armonie, ca o paletă de culori pe care le ascult şi le văd cu urechea, aşa cum într-o scoică ascult şi văd marea. Altfel spus, aşa ne-am trezit cu toţii în ziua de 23 August 1944 dintr-o noapte care a durat nu săptămîni şi ani, ci veacuri întregi de beznă, ne-am trezit cu sufletul plin de acordurile unui imn patetic şi încărcat de forţă, ca o mie de balade cîntate la un loc de o vastă orchestră de naiuri şi ciocîrlii. Nu spun aceste lucruri pentru că scriu într-o revistă care se cheamă „MUZICA", dar metafora aceasta mă urmăreşte de mulţi ani. Ea s-a înfiripat în sufletul meu încă în ziua de 23 august 1944, cînd soldat fiind la un regiment din Orăştie şi participant la insurecţie, am încetat să mai aud obsedanta placă de patefon cu Lili Marleen şi i-am auzit pe muncitorii fabricii chimice din Orăştie, cîntînd „Internaţionala".

De la 23 august 1944 se împlinesc astăzi 26 de ani. Privit în durata sa istorică, timpul cuprins în aceşti 26 de ani este fără îndoială scurt. Dar timpul, în viaţă ca şi în armoniile de sunete muzicale, nu se măsoară numai cu clipa, ci şi cu acel ritm al mişcării care se vede mai presus de orice în amploarea operei ce-o înfăptuiesc generaţiile, oamenii, obştea. Ne mîndrim a fi fost, sub înţeleapta conducere a partidului, generaţia care a repurtat memorabila victorie a insurecţiei armate antifasciste, şi care, de atunci încoace, a înălţat într-un ritm fără precedent bolţile înalte ale unui remarcabil şir de 26 arcuri de triumf. Şi ne gîndim la linia ferată Bumbeşti-Livezeni, atît de mult şi nostalgic legată în inima noastră de refrenul acelui neuitat cîntec „Răsună Valea" şi mîndria mea e sporită de faptul că textul şi melodia le-a scris un poet care în orele libere era şi un pasionat compozitor. Şi ne gîndim la linia ferată Salva-Vişeu, la conducta de gaz metan Ceanu Mare-Cluj, la şirul noilor oraşe Victoria, Săvineşti, Oneşti, Motru, Năvodari şi Uricești, la centralele electrice de pe Bistriţa, Argeş, Mureş şi Sadu, la marile cetăţi industriale de la Craiova, Turnu Măgurele, Piteşti, Galaţi, Tg. Mureş, Suceava, Iaşi, Tîrgovişte şi Tg. Jiu, la satul românesc contemporan înfrumuseţat şi îmbogăţit prin cooperative agricole de producţie, şcoli, cămine culturale şi printr-o admirabilă înflorire a artei populare.

În revista „Muzica" mai mult decît în orice publicaţie e locul potrivit a pomeni, în acest context, de ecoul extraordinar produs în ultimul sfert de veac, pe toate meridianele lumii, de mesagerii fabulosului nostru tezaur artistic, de la paleta pictorului pînă la bagheta dirijorului, de la claviatura pianului pînă la strigătul triumfător al naiului popular, de la marmora şi piatra sculptorului pînă la curcubeul de culori al căluşarilor.

Acest miracol al exploziei tehnologice şi artistice, al impeutoasei dezvoltări economice şi spirituale a României Socialiste reprezintă, mai presus de orice descătuşarea de către partid a uriaşului zăcămînt de energie creatoare a întregului nostru popor. Am fost martor la un concert al lui Ion Voicu la Oneşti, într-o vreme cînd marele oraş industrial de azi era încă în faza unui şantier încărcat de basculante, betoniere şi caterpilare. Dar nu voi uita niciodată ovaţiile acelui public superb alcătuit din fierari-betonişti, operatori-chimişti şi zidari. Dar cum voi putea vreodată uita faptul că în oraşul Victoria, apărut pe hartă abia de cîteva luni, unul din cetăţenii săi, un profesor de muzică, nu mai avea somn şi linişte, inspirat şi dornic să toarne într-un imn frumuseţea şi tinereţea noului oraş crescut la poalele Făgăraşului.

În definitiv nimic nu se asociază mai potrivit şi mai frumos de o epocă a muncii eroice şi libere, ca balada şi imnul. Priviţi inextricabila construcţie de ţevi şi conducte a rafinăriei de la Brazi şi veţi concede împreună cu mine că nimic nu-i seamănă mai mult decît o orgă de sunete profunde şi grave.

Slăvind sărbătoreasca zi de 23 August, slăvim poporul care a făcut din ea, sub conducerea partidului, o zi de glorie perpetuă şi ne gîndim că de fapt harul poetului, mistria zidarului, şarja oţelarului, strungul, toate la un loc ridică naţiunii victorioase şi libere, cel mai frumos imn din îndelungata istorie a pămîntului românesc. Partea scrisă în acest an aş îndrăzni s-o numesc simplu : Opus 26.

PETRU VINTILĂ

Cu prilejul vizitei tovarășului NICOLAE CEAUȘESCU, Președintele Consiliului de Stat al R. S. România, în Franța:

Muzică românească la posturile franceze de radio

Astfel ar putea fi caracterizată „Săptămîna culturii românești" prezentată de Oficiul Radiodifuziunii și Televiziunii franceze între 31 mai și 6 iunie.

Organizată — ca și alte acțiuni, de pildă prestigioasa expoziție de artă veche românească la Petit Palais — în preajma vizitei oficiale în Franța a Președintelui Consiliului de Stat al României, tovarășul Nicolae Ceaușescu, această „săptămînă radiofonică" a realizat în cele aproximativ 100 de titluri de emisiuni o vastă panoramă a culturii românești contemporane, a tradițiilor și perspectivelor ei.

După cum era și firesc, muzica a ocupat un loc important în economia generală a acestor programe. Au fost difuzate 27 de emisiuni muzicale, totalizînd 23 de ore de program. Pregătite timp de aproape un an de către realizatorii francezi în colaborare cu Radiodifuziunea română, aceste emisiuni au căutat să înfățișeze ascultătorilor o imagine cît mai cuprinzătoare a valorilor, tendințelor și stilurilor muzicii românești din toate genurile.

George Enescu a ocupat un loc privilegiat, prin difuzarea operei „Oedip" în interpretarea ansamblurilor Radioteleviziunii franceze sub bagheta lui Charles Brück, a Simfoniei I de către orchestra Națională a ORTF dirijată de Mircea Cristescu și a documentarului radiofonic „George Enescu sau poezia omului" de Vasile Donose, Leon Sărățeanu și Al. Darian.

Concertul simfonic dirijat de Mircea Cristescu (concert public, care a avut loc în 18 aprilie dar a fost radiodifuzat în cursul căptămînii 31 mai — 6 iunie) a mai cuprins lucrări de Ion Dumitrescu, Dumitru Capoianu și Cornel Țăranu, iar înregistrarea concertului susținut de către orchestra simfonică a Radioteleviziunii române dirijată de Iosif Conta, retransmisă deasemenea în cursul acestei săptămîni, a oferit ascultătorilor francezi posibilitatea de a cunoaște alte lucrări de George Enescu, Paul Constantinescu, Ion Dumitrescu și Pascal Bentoiu ; un al treilea concert simfonic, alcătuit din înregistrări și prezentat de Ada Brumaru, a reunit creații ale compozitorilor Constantin Silvestri, Paul Constantinescu, Theodor Grigoriu, Aurel Stroe și Ștefan Niculescu. În comentariul aceluiași realizator, o oră de muzică de cameră a cuprins compoziții de Mihail Jora, Tudor Ciortea, Wilhelm Berger, Tiberiu Olah, Miriam Marbe și Dan Constantinescu.

În domeniul muzicii de operă, subliniem difuzarea în premieră a variantei franceze a „Amorului doctor" de Pascal Bentoiu — interpretată de soliștii și orchestra lirică a Radioteleviziunii franceze, sub conducerea lui Raymond Chevreux — și a operei radiofonice „Zamolxe" de Liviu Glodeanu, în cunoscuta realizare sonoră a Radioteleviziunii române.

Serialul de emisiuni zilnice „Dosarele muzicii" deschis și el în această săptămînă muzicii noastre, a fost o contribuție utilă pentru cunoașterea unora dintre noile tendințe și căutări ale școlii noastre de compoziție.

Interviurile realizate de cunoscutul critic de artă Georges Charbonnier cu compozitorii Anatol Vieru, Dumitru Capoianu, Ștefan Niculescu, Tiberiu Olah, Nicolae Beloiu, Alexandru Hrisanide, Costin Miereanu, Dinu Petrescu au clarificat aspecte deosebit de interesante, ilustrate de altfel pe parcursul emisiunilor cu fragmente din lucrările acestor autori și ale altora.

Artei interpretative românești — implicit prezentă în programele amintite pînă aci — i-au fost rezervate mai multe emisiuni, dintre care amintim : „Vocile de aur ale României" de Petre Codreanu, „Tineri interpreți români în concursurile internaționale" de Constanța Botez-Niță, Concertul corului „Madrigal" — cuprinzînd muzică veche românească și occidentală precum și muzică românească din secolele XIX și XX — prezentat de Radu Gheciu, recitalul de orgă și canto înregistrat la Biserica Neagră din Brașov de Emilia Petrescu și Valentin Gheorghiu, etc.

Structura, metodele și personalitățile învățămîntului muzical românesc explică, în ultimă analiză, avîntul remarcabil al culturii noastre muzicale profesioniste ; este ceea ce a reeșit cu claritate din emisiunea „Învățămîntul muzical în România" de Pierrette Germain, realizată cu concursul cîtorva personalități românești, printre care profesorii V. Giuleanu și G. Manoliu.

Emisiuni consacrate folclorului — sub semnăturile realizatorilor Gruia Stoia și Cornelia Artimon de la Radiodifuziunea română și a cunoscutului folclorist elvețian Marcel Cellier, precum și muzicii ușoare au întregit această săptămînă.

„Săptămîna română" a constituit o dată importantă în istoria relațiilor culturale româno-franceze și în colaborarea dintre cele două radiodifuziuni. După cum remarca la un moment dat Georges Charbonnier, referindu-se atît la muzică cît și la artele noastre plastice, „am putea pleca din nou la București, pentru a face o altă săptămînă, complet diferită și tot atît de interesantă". Subscriem la această observație care cuprinde aprecierea justă a originalității și diversității culturii noastre.

RADU GHECIU

Însemnări despre Enescu

de **PASCAL BENTOIU**

S-au împlinit 15 ani de la moartea lui George Enescu şi ne aflăm în preajma celui de al 5-lea festival din seria celor care-i poartă numele. Un popas de gîndire pe marginea creaţiei şi personalităţii sale, acum cînd unele lucruri s-au clarificat, iar altele tind să devină tot mai confuze, nu poate fi decît binevenit.

După cîte ştiu, un veritabil studiu de sinteză asupra lui Enescu încă nu există. S-au făcut o serie de analize (unele excelente) privind principalele lucrări, s-au scris cîteva cărţi şi broşuri pe un ton în genere apologetic, s-au detaşat aspecte mai mult sau mai puţin semnificative ; există totodată sute de cronici privind interpretul sau compozitorul. E drept, perspectiva istorică minimă abia începe să existe, atît datorită scurgerii obiective a timpului, cît mai ales transformărilor pe care peisajul muzical le-a suferit în ultimele două decenii. N-am cîtuşi de puţin prezumţia să consider că materialul de faţă poate fi un asemenea studiu ; doresc numai să pun pe hîrtie unele gînduri care s-au cristalizat în timp şi care ar putea fi utile muzicologului ce va întreprinde cîndva, în viitor, sinteza necesară.

De obicei, artistul creator intră după dispariţia sa, mai curînd ori mai tîrziu, într-un fel de purgatoriu al uitării şi indiferenţei din care iese sau nu iese iarăşi la lumină. El se pierde oarecum din orizontul imediat, preocupările sînt altele, idealul estetic evoluează, noile generaţii au tendinţa absolut naturală de a-l considera pe dispărut nitel „vieux jeu", de a socoti eventualele entuziasme contemporane drept efectul lipsei de perspectivă, etc. Cea mai spectaculoasă asemenea eclipsă temporară se poate semnala în cazul lui J. S. Bach. Este inutil să reamintesc aci amănunte cunoscute de toată lumea. Aş mai propune doar reflexiei cazul lui Guillaume de Machaut, care deţine hotărît recordul celei mai lungi dispariţii temporare şi de asemenea cazul lui Mozart, care a stat timp de peste un veac într-o penumbră puţin măgulitoare pentru spiritul critic al secolului 19. Este însă tocmai sarcina criticii, mai mult decît a face profeţii — în genere desmînţite ulterior de realităţi — sau a căuta să determine direcţionarea artei muzicale (lucru de-a dreptul ridicol), să încerce să reia judecăţile de valoare dintr-o perspectivă istorică, atunci cînd pasiunile s-au mai potolit şi cînd erorile grosolane nu mai pot constitui subiect de mîndrie pentru nimeni (asemenea erori grosolane a comis de exemplu critica franceză referitor la Brahms şi chiar la Wagner).

Muzica românească n-a avut parte de un Maiorescu, un Ibrăileanu, un Lovinescu, un Călinescu — oameni care în cîmpul literar au stabilit cu curaj criterii de valoare şi al căror rol pozitiv cu greu poate fi supraevaluat. [1]) Poate de aceea imaginea generală despre Enescu este încă atît de confuză. Rolul gîndirii critice în această fază poate şi trebuie să fie unul activ, creator, pentru că este vorba nici mai mult nici mai puţin decît despre construirea imaginii reale a creaţiei enesciene aşa cum va trebui ea să fie prezentată şi să se impună conştiinţei oamenilor de la noi şi din alte părţi în următoarele decenii.

S-o spunem deschis de la început : deşi s-au cheltuit multe energii şi entuziasme, punerea în valoare a creaţiei enesciene n-a fost făcută pînă acum în modul cel mai eficient şi abil. Ne-am grăbit cu integralele editoriale şi discografice, am amestecat în multe rînduri lucrări ocazionale cu lucrări într-adevăr semnificative, ne-a fost teamă să declarăm neinteresantă vreo pagină ieşită din pana maestrului, i-am rătăcit cîteodată lucrările importante prin colţurile obscure ale festivalului *său*, ne-am mulţumit cu execuţii nu totdeauna edificatoare, nu am fost suficient de realişti în cîntărirea condiţiilor în care Enescu urma de fapt să se prezinte pe arena internaţională, etc. Cel mai adesea greşelile au pornit fie din veneraţia oarbă a celor care l-au cunoscut şi au fost fascinaţi de personalitatea sa copleşitoare, fie din entuziasme patriotice cronat plasate — rareori (dar totuşi) dintr-o privire rutinieră asupra problemei. Critica română s-a considerat prea devreme absolvită de sarcina de a construi (pe baza realităţilor, evident, dar subliniez : *a construi*) imaginea adevărată a lui Enescu şi s-a crezut chemată doar să facă inventare şi să detaileze priveliştile pitoreşti ale unui continent presupus cunoscut şi care în fapt nu era ; nu ne este încă suficient cunoscut nici nouă, Românilor — faptele o dovedesc —, necum altora. Ori, am curajul să afirm că încă multă vreme de aci înainte va trebui *să ne ocupăm numai de acele lucrări care poartă evident pecetea geniului* (chiar dacă uneori în forme imperfecte) şi pe care intuiţia şi analiza ni le confirmă ca atare. Pe baza lor şi numai a lor va trebui să facem efortul de a stabili tipologia componistică a lui Enescu ; iar imaginea rezultată din ele, comentată, adîncită, explicată pînă în cele mai ascunse detalii va trebui să o propunem publicului de la noi şi din alte locuri. De construirea acestei imagini adecvate este legată traiectoria pe care o va parcurge Enescu în conştiinţa oamenilor într-un timp previzibil. Spun „timp previzibil" pentru că am convingerea că *oricum*, mai curînd sau mai tîrziu, imaginea uriaşă a lui Enescu se va preciza şi-şi

[1]) Nu uit frumoasele cronici semnate cîndva de M. Jora, A. Alessandrescu, C. Brăiloiu, E. Ciomac, însă gîndirea critică a acelui timp în România nu era o gîndire sistematică, aşa cum se întîmpla în domeniul literaturii.

va lua locul meritat în galeria marilor figuri ale muzicii veacului nostru, loc pe care deocamdată este departe de a-l ocupa. Avem însă datoria să facem totul pentru ca acest lucru să se întîmple cît mai curînd.

A fost o eroare să dezgropăm *şi să oferim publicului* (în această fază) simfonii de şcoală, melodii ocazionale, lucrări de extremă tinereţe (chiar dacă poartă uneori număr de opus), diverse balade, fantezii, impromptu-uri, legende, etc., cînd exemplul muzicii germane, care nu se interesează foarte tare de simfonia şi sonata de pian a lui Wagner, de simfoniile lui C. M. v. Weber, de cele 12 simfonii de şcoală (!) ale lui Mendelssohn-Bartholdy, etc., ar fi trebuit să ne dea de gîndit. Geniul enescian reiese mult mai strălucitor dintr-o singură lucrare de maturitate, decît din toate performanţele sale de copil-minune, care mai au şi dezavantajul că fiind uşor de executat pot fi vehiculate de interpreţi care rezolvă astfel datoria lor sacră faţă de Enescu la modul minimei rezistenţe.

A fost o eroare să urmărim o integrală discografică Enescu, atunci cînd multe din lucrările sale mari există doar în versiuni complet depăşite tehniceşte. Este inadmisibil ca o lucrare de importanţa *Suitei I-a pentru orchestră* să se afle doar într-o imprimare din 1943 (!!) — „recondiţionată", e drept, şi dirijată de însuşi maestrul ; este inadmisibil ca *Sonatele de vioară* să fie în aceeaşi situaţie, ca *Octetul. Dixtuorul* şi *Simfonia I-a* să se găsească în imprimări vechi de 13—14 ani. Mă întreb şi întreb şi pe alţii : cam cît se consideră în lumea noastră modernă că trebuie să dureze viaţa unui disc ? Sau se confundă magazinul de discuri cu arhiva fonografică ? Este inutil să discut fiecare caz în parte, ca şi unele cuplaje derutante ale unor lucrări definitive cu lucrări ocazionale, ca şi repertoriul unora din soliştii socotiţi printre cei mai valoroşi pe care-i avem şi unde lucrările maestrului român strălucesc prin absenţă. [2]) Toate cele semnalate pînă aci vădesc doar confuzia ideilor cu privire la Enescu.

E şi greu, s-o recunoaştem cinstit, a găsi cheia acestei extrem de complexe personalităţi. Într-un secol în care mai toţi artiştii au *făcut* stil, Enescu a *fost* stil. Ceea ce face forţa lui, constituie, într-un fel, dezavantajul său. Mă refer la faptul că el nu poate fi nicicum etichetat. Nu a fost nici impresionist, nici expresionist, nici neoclasic, nici de orientare exclusiv folclorică. Tehniceşte nu s-a alipit la nici unul din curentele dominante (atonalism, politonalism, modalism, etc.). A avut forţa să *nu* se lase înghiţit de nici una din mode şi să facă pur şi simplu *muzica sa*, fără cea mai mică preocupare de a-şi construi o imagine avantajoasă în ochii publicului. Ceva mai mult, parcă s-ar fi complăcut să întreţină o ambiguitate uşor sarcastică referitor la creaţia sa. Cum altfel am putea explica acţiunile acestui om care ţinea în sertar *Cvintetul cu pian*, dar dirija prea puţin interesanta *Uvertură de concert*, care ţinea la întunerec *Simfonia 2-a*, dar programa cu insistenţă *Simfonia concertantă pentru violoncel* (el însuşi o taxa de „simfonia deconcertantă") care parcă sfida simţul comun punînd sub acelaşi număr de opus două sonate de violoncel, una scrisă la 17 ani şi alta la 54 ?

Forţa lui Enescu se vădeşte şi în faptul că, într-o vreme în care culoarea era factorul cel mai prizat în muzică, el îndrăznea să propună lucrări care se numesc simplu sonată, cvartet ori simfonie. Este exact cazul poetului care în zilele noastre mai are curajul să publice un volum intitulat „Versuri", astăzi, cînd titlul face jumătate din cariera unei creaţii. Pentru că în muzică, mai vîrtos decît în alte domenii, relaţia public—operă tinde să devină una mijlocită prin presă. Situaţia dezastruoasă a muzicii *povestite, nu auzite* (chiar şi cînd e propusă în sala de concert !!), pe care nu mă voi sfii s-o denunţ ori de cîte ori voi avea prilejul, bîntuie cu furie. Cine se poate — în aceste condiţii — entuziasma de ceva ce nu se numeşte nici cu nume ştiinţific, nici cu nume grecesc, nici cu nume indian, nici cu simboluri matematice ori cifre, nici cu concepte filozofice sau termeni tehnici, ci îşi mărturiseşte pur şi simplu în titlu genul sau forma, cu o modestie aproape nefirească. [3])

E clar că singura cale către Enescu rămîne atacul frontal al acestor citadele care se numesc cu nume atît de puţin comerciale, dar care conţin un tezaur inestimabil de simţire omenească pus în acţiune de o capacitate tehnic-muzicală uluitoare. Anunţ de la început că, urmărind a realiza o imagine *adevărată*, [4]) exclud deliberat din peisajul enescian (pentru mine deocamdată, pentru cei ce se conving greu sau au încă sentimentul că Enescu e un obiect fragil care se sparge uşor — mai tîrziu) primele 5 opus-uri (cu tot interesul istoric incontestabil al *Poemei Române*), că socotesc prima sa capodoperă *Sonata în fa minor pentru vioară şi pian op. 6*, că *Simfonia concertantă op. 8*, *Cvartetul op. 16*, *Sonata de violoncel op. 26 nr. 1* şi *Uvertura op. 32* nu-mi par esenţiale pentru gîndirea enesciană, că nu doresc să mă ocup de *nici una* din lucrările ocazionale (necatalogate) şi nici de schiţele lucrărilor neterminate.

Rămîn în prezenţa a cca 24—25 lucrări, majoritatea perfect finite, unele încă la stadiul unei relative nedefinitivări (între ele *Simfonia*

---

[2]) Cred că ridic aci probleme care depăşesc sfera de acţiune a Electrecordului. Casa noastră de discuri şi-a făcut pînă în prezent din plin datoria ; uneori poate chiar cu exces de zel. Discografia enesciană a devenit însă o problemă a culturii naţionale ; ea nu poate fi supusă de-aci înainte criteriilor mărunte de rentabilitate care funcţionează în alte cazuri.

[3]) Şi totuşi titlurile nu trebuie să ne înşele ! Este admirabil felul în care Enescu transformă tiparele tradiţionale, felul în care la el forma — nicicum academică — se pliază exigenţelor unui conţinut.

[4]) Aşa cum imaginea Mozart nu este sinonimă cu epuizarea catalogului Köchel ci se compune pentru noi din cîteva zeci de lucrări majore, şi cum imaginea Rossini se realizează *adecvat* dintr-o selecţie încă mai restrînsă.

a 2-a și *„Vox Maris"*) dar absolut indispensabile creionării unui portret enescian. Sînt convins că *aceste* lucrări îl reprezintă într-adevăr pe Enescu și că o politică muzicală avizată trebuie să meargă pe promovarea lor și *numai* a lor, în condiții din ce în ce mai bune, pînă în ziua în care — asemenea lui Oedip — vom putea spune : „În sfîrșit am ajuns". În care am fi ajuns în sfîrșit la situația de a-l putea socoti pe Enescu definitiv integrat peisajului muzical al secolului, și integrat cu statura lui reală. Liber atunci pentru toți fanaticii de autografe să dezgroape toate exercițiile de contrapunct ale maestrului, toate melodiile scrise la prînz pentru a fi cîntate seara, toate baladele și concertele dedicate colegilor și colegelor de conservator. În măsura în care asemenea lucruri vor mai prezenta efectiv vreun interes. Dar atunci va reieși clar pentru toată lumea că lucrul n-ar fi nici mai instructiv și nici mai patriotic decît pentru memoria lui Richard Wagner dezgroparea uverturilor scrise de acesta la nouăsprezece ani.

În examinarea creației enesciene — a celei adevărate — se impun, cred, două criterii : unul istoric și altul de substanță, privind periodizarea pe de o parte, tipologia componistică pe de alta. Pornesc de la abordarea primului.

Enescu a avut un start, cum s-ar spune în termeni sportivi, cu totul senzațional. Las de o parte zecile de lucrări de școală, de multe ori entuziasmante prin dovada capacității tehnice, dar neoriginale în conținut, pentru a sublinia încă o dată faptul că la 18 ani (!) muzicianul semnează prima sa capodoperă. Este, cum am mai spus, *Sonata în fa minor pentru vioară și pian*, catalogată cu numărul de opus șase, la fel de proaspătă astăzi, la 71 de ani de la apariția ei, ca și în prima zi. Moment fericit, prilejuit desigur de exercițiul miilor de pagini de muzică scrise mai înainte, cum și de posedarea în virtuoz a tehnicii ambelor instrumente, dar conținînd de asemenea tot misterul ce învăluie orice capodoperă autentică. Toate studiile din lume nu pot da socoteală pentru superbul echilibru al formei, pentru densitatea substanței și originalitatea tratării instrumentale, pentru calitatea sintezei între spiritul românesc și cel occidental și sîntem obligați să recurgem la actul de venerație pe care-l facem involuntar atunci cînd pronunțăm cuvîntul „geniu". Din acest moment activitatea lui Enescu dobîndește o cu totul altă semnificație, pentru cultura românească în primul rînd, pentru arta muzicală europeană în al doilea. Și într-adevăr înregistrăm la scurte intervale apariția unor noi opere de mare suflu, care chiar dacă nu au totdeauna rotunjimea acestei sonate op. 6, rămîn nu mai puțin importante și construiesc repede profilul unui compozitor extrem de original, perfect stăpîn pe mijloacele sale, desfășurînd o mare virtuozitate atît în scriitura camerală cît și în cea orchestrală, și rezolvînd în plus dificila problemă a unei sinteze de limbaj în care — asemenea lui Mozart — apelează la sugestii care-i vin atît din aria germanică cît și din cea latină, dar pe care le subordonează unui mod de simțire specific românesc. Cine e incapabil să detecteze în aceste prime lucrări nu *elementul* românesc (pe care lumea crede a-l găsi de obicei în momente izolate, cum ar fi *„Preludiul la unison"* din *Suita op. 9*), ci *spiritul* românesc aproape permanent prezent, acela n-a găsit încă cheia personalității lui Enescu. Un astfel de ascultător se va sprijini pe momentele explicite în acest sens *(Rapsodii, Sonata a 3-a de vioară)* și va pierde din vedere *caracterul general* românesc al muzicii maestrului, de fapt cel mai prețios, deoarece consubstanțial.

Pentru a reveni, vreau să reamintesc că înainte de împlinirea vîrstei de 25 ani Enescu scrisese (în afara *Sonatei în fa minor*) *Octetul de coarde, Suita I-a de orchestră, Rapsodiile* [5]), *Suita 2-a de pian, Simfonia I-a* și *Dixtuorul*. În medie deci, o lucrare importantă pe an [6]) (lăsînd la o parte semireușita sau semieșecul *Simfoniei concertante op. 8*, ca și diverse lucrări mai mult sau mai puțin ocazionale : piese de concurs, melodii, coruri, piese instrumentale diverse). Se pot observa în această primă zonă din creația enesciană o sumă de caracteristici care-l vor defini pe compozitor pentru tot restul vieții : eleganța frazei, puterea de plăsmuire a formei, monumentalitatea, lirismul debordant, vivacitatea ritmică, o impresionantă capacitate de sinteză stilistică.

Ajuns în acest moment al activității componistice a lui Enescu (începutul anului 1906), cercetătorul este obligat să consemneze încheierea unei perioade de mare productivitate și deschiderea alteia (de cca 9 ani) la capătul căreia se pot adăugi listei creației compozitorului exact 3 lucrări : *Ciclul de lieduri pe versuri de Clément Marot op. 15, Cvartetul cu pian nr. 1, op. 16* și *Simfonia 2-a op. 17*, dată în primă audiție în București la 15/28 martie 1915. Dacă ținem seama de faptul că ciclul de lieduri a fost compus extrem de repede (în 1908 la Paris), că de asemenea *Cvartetul cu pian* pare a fi rodul muncii a 2—3 luni, în 1909 (caracterul cvasi-ocazional e atestat și de scurgerea a numai 8 zile între terminarea lucrării și prima audiție), rămîne ca lucrare mare pentru acești 9 ani (1906—1915) doar *Simfonia 2-a*. Ori nici această simfonie nu este dintre lucrările asupra cărora Enescu să-și fi spus ultimul cuvînt : au fost numai două audiții succesive în 1915, după care compozitorul n-a mai reluat simfonia niciodată în ultimii 40 de ani de viață.

Extrem de ciudată zonă din existența acestui genial compozitor, care în plină forță creatoare

---

[5]) Unii cred că e „de bon ton" să strîmbe din nas la auzul genialelor rapsodii (nu pot să decid care îmi place mai mult). Aceiași oameni deploră faptul că Eminescu a scris romanțe și în general consideră probabil adeziunea masivă a publicului drept un semn înjositor pentru producția artistică.

[6]) N-am intenția să mă ocup de fiecare din aceste lucrări în parte. Analize bune există, piesele sînt printre cele mai cunoscute.

(ce poate fi mai magnific decît vîrsta între 25 şi 34 ani ?) se opreşte dintr-o dată din scris. Se pot găsi evident explicaţii între care în primul rînd atracţia vieţii internaţionale de concert (s-a manifestat ca virtuoz şi dirijor în răstimpul acesta în mai toate ţările europene importante d.p.d.v. muzical) şi dăruirea cu care s-a devotat înfiinţării premiului naţional de compoziţie care i-a purtat numele. E posibil să fi existat şi o ezitare în drumul creator, care — combinată cu tentaţia de a se afirma ca primul violonist al lumii — să-l fi îndepărtat în această preţioasă perioadă a vieţii sale de cîmpul de bătălie al creaţiei. Oricum ar sta lucrurile (poate studiul atent al corespondenţei şi al mărturiilor contemporane vor mai limpezi puţin aspectul de care ne ocupăm) rămîne să constatăm că, pentru cariera ulterioară a *compozitorului* Enescu, zona aceasta de relativă inactivitate creatoare a fost cu totul defavorabilă. Primele lucrări se impuseseră fulgerător (în puţini ani *Simfonia I-a, Octetul, Rapsodiile, Suita I-a, Dixtuorul, Sonata de vioară* s-au executat în Franţa, Germania, Anglia, Italia, Statele Unite, Olanda, Belgia cu o frecvenţă ce atestă interesul excepţional stîrnit de compozitorul Enescu). Şi iată că într-o vreme în care se hotărau destinele muzicii europene (Debussy, Stravinsky, Ravel, Schönberg erau în plină activitate), genialul român pare a abandona lupta cedînd — aparent — chemării de sirene a celebrităţii de virtuoz.

Dureroasă absenţă pe care Enescu o va plăti toată viaţa şi pe care continuă s-o plătească şi astăzi. În conştiinţa veacului, aparenta prăpastie între Enescu al *Rapsodiilor* şi al *Simfoniei în mi bemol* şi Enescu de mai tîrziu (creatorul lui *Oedip* şi al *Sonatei a 3-a de vioară*) n-a fost încă pînă la ora aceasta astupată. În fapt, discontinuitatea este doar o iluzie : filoanele principale ale personalităţii enesciene se regăsesc *toate,* dar transformate de parcursul subteran al gîndirii sale — pentru care nu există mărturii — şi de modificarea extraordinară pe care experienţa tragică a primului război a adus-o în omul Enescu. Nu rămîne însă mai puţin adevărat că o perioadă de cca 9 ani (primăvara 1906 — primăvara 1915) e cvasi-vidă în activitatea *compozitorului* şi că *Simfonia a 2-a,* departe de a fi fructul gîndirii acestor ani, este mai curînd reluarea, plină de efort şi incertitudini, a unui drum care începuse sub auspicii extraordinare. Autentica revenire a creatorului în deplina sa formă o constituie momentul Decembrie 1915, cînd pune punctul final admirabilei *Suite a 2-a,* care *anticipa* preocupările neoclasice de mai tîrziu ale unor Ravel, Prokofiev şi Stravinsky. Enescu nu va rămîne însă la neoclasicism, pe care instinctul său i-l înfăţişa fără îndoială ca limitat în posibilităţi, şi — pătruns de enorma cantitate de suferinţă umană cauzată de război — operează transformarea decisivă : devine definitiv el însuşi.

Deceniul al 3-lea al secolului îl va găsi în antagonism cu preocupările dominante ale muzicii din acea vreme. Stravinsky, Ravel, Hindemith, Prokofiev, Grupul celor 6 — sînt hotărît înclinaţi spre divertisment şi de multe ori spre o sterilă investigaţie tehnică şi stilistică. În Europa însă continuă (mai degrabă obscur şi izolat) activităţile cele mai substanţiale : şcoala vieneză, Bartok, Enescu. Toţi aceştia au ceva comun : sînt hotărît în avans asupra sensibilităţii epocii lor, nu se pretează nici unei tranzacţii cu moda, lucrează în virtutea unei credinţe fantastice în muzică. Pentru cei mai mulţi reparaţia în faţa opiniei publice a venit după al 2-lea război mondial. Pentru Enescu ea este încă în întîrziere. Tocmai din cauza acestor condiţii cu totul speciale insistam mai sus asupra dificultăţii de a găsi metodele adecvate pentru impunerea pe plan internaţional a creaţiei enesciene şi asupra tactului şi înţelepciunii de care trebuie să ne pătrundem noi, Românii, în atingerea acestui scop.

Am încheiat deci cu anul 1915, a 2-a perioadă a activităţii lui Enescu, pe care am putea-o defini drept marea tranziţie. Lucrările importante ale intervalului sînt plasate la sfîrşitul lui şi au constituit pentru compozitor — sînt convins — antrenamentul necesar reintrării în deplină formă.

Perioada a 3-a este dominată pe plan social de o devorantă activitate patriotică, iar pe plan muzical de *Oedip.* Poate nu greşesc prea mult dacă presupun că vorbele lui Oedip : „Omul este mai tare decît destinul", Enescu le resimţea ca pe o experienţă personală. Omul Enescu îşi învinsese destinul, acel destin care-l îmbia spre cele mai tangibile şi imediate satisfacţii. Iată cum cel care era probabil primul violonist al vremii sale, dublat de un pianist virtuoz şi de un mare dirijor, care deci putea să facă cea mai senzaţională carieră întrunind într-o singură persoană un Kreisler, un Backhaus şi un Bruno Walter, renunţă la această fantastică ispită şi alege partea cea mai preţioasă a fiinţei sale : creatorul şi patriotul (mare interpret Enescu era mai ales pentru el, mare compozitor era *pentru cultura ţării sale*). După 1918, Enescu a fost un virtuoz care şi-a neglijat din ce în ce mai mult instrumentul şi — dacă ne raportăm la etica lui artistică — era normal să fie aşa.

Perioada aceasta, pe care aş numi-o „a creaţiei monumental-dramatice" se încheie în 1931, odată cu definitivarea orchestraţiei lui *Oedip.* Ea cuprinde deci cca 15 ani, dăruiţi în cea mai mare parte impunătorului triptic constituit din *Simfonia 3-a, Oedip* şi *„Vox Maris"* (poem evident înrudit cu precedentele opusuri şi la care muzicianul este semnalat ca lucrînd înainte de 1930), iar în domeniul cameral semnalăm impetuosul *Cvartet în mi bemol, Sonata în fa diez minor pentru pian* şi uluitoarea realizare care este *Sonata în la minor,* în caracter popular românesc, pentru pian şi vioară. Epoca cea mai spectaculoasă a activităţii compozitorului, această perioadă cuprinde acele două lucrări care au impresionat cel mai tare pe contemporani (*Oedip*

și *Sonata 3-a*), ceea ce nu înseamnă că ele au fost perfect înțelese. Dovada este uitarea care s-a așternut peste *Oedip* după premiera din 1936 ca și aprecierea *Sonatei* drept o bucată coloristică, cînd ea era de fapt complet altceva.

Între anii 1931—1934 asistăm la o scurtă perioadă de acumulare de forțe, absolut explicabilă după grandioasele bătălii ale deceniului al 3-lea. Repornirea pentru ceea ce am putea numi perioada finală (1935—1955) și care e marcată de o predominare zdrobitoare a muzicii de cameră, se face — semnificativ — tot printr-o lucrare de tendințe neoclasice: *Sonata în Re major pentru pian.* Urmează *Sonata în Do major pentru violoncel, „Impresiile din copilărie", Cvartetul cu pian nr. 2, Cvintetul cu pian, Cvartetul al 2-lea de coarde, Simfonia de cameră,* iar ca lucrare orchestrală reprezentativă *Suita sătească.* Capodopere, reprezentînd experiența acumulată a unei vieți și între care putem semnala unele din cele mai perfecte lucrări care au ieșit vreodată din pana artistului. [7])

O încercare de periodizare a creației enesciene mi-a părut absolut necesară. Ea poate da răspuns în parte la întrebarea, de ce Enescu este încă un mare necunoscut. Prea adesea oameni care au auzit — să spunem — *Simfonia I-a, Rapsodiile, Sonata 3-a de vioară* și eventual *Simfonia de cameră* nu reușesc să-și construiască o imagine cît de cît unitară și concludentă. Pentru cel ce nu cunoaște *toate* lucrările semnificative, Enescu poate apărea eventual epigonic sau pitoresc în prima fază, colorist în a 2-a și ininteligibil în cea finală. Închipuiască-și oricine cam ce fel de imagine s-ar obține despre un Beethoven la care am împerechea lucrări ca prima simfonie cu a 9-a, sonatele de pian op. 31 cu op. 106, cvartetele op. 18 cu op. 130—133 și din care ar lipsi (datorită unui concurs special de împrejurări) lucrările de la op. 50 la op. 90. Exagerez firește, dar ceva în genul acesta se întîmplă cu Enescu, iar explicarea momentelor decisive de cotitură din creația sa n-a fost suficient făcută pînă în prezent. În schimb încurcăm peisajul cu tot felul de lucrări ocazionale și de școală. Unde să așeze cel mai binevoitor om din lume piese ca *Legenda de trompetă, Suita în stil vechi* pentru pian sau *Lieduri*le din tinerețe, fără a mai pomeni de diverse balade, cantate și mazurci melancolice?

Enescu e mult mai mare decît și închipuie mulți din cei ce-l laudă. Dacă vrem să onorăm într-adevăr memoria lui se cuvine să-l oferim publicului, cu mare grijă pentru calitatea interpretărilor, în cele cca 24 lucrări reprezentative (un altul ar putea găsi 22 sau 26 opere — nu cifra absolută contează, ci principiul) și care sînt mai mult decît suficiente pentru a contura convingător imaginea unuia din marii compozitori ai veacului 20.

*
* *

Trec la partea a 2-a a acestor considerații pe marginea *compozitorului* Enescu și anume la încercarea de a spune despre esența însăși a muzicii sale cîteva lucruri dacă nu mai profunde decît s-au spus în trecut, cel puțin mai cuprinzătoare, avantajat fiind de lărgirea perspectivei istorice.

Enescu nu este un conglomerat din care pentru nevoile unei teze sau alteia să putem extrage fragmente concludente, ci o gigantică personalitate în care unele momente — să zicem — brahmsiene sau eventuale disparități și inegalități dobîndesc cu totul altă semnificație decît ar fi cazul la un compozitor de mai mică anvergură. El nu este nicicum un strengar căruia i se poate face semn amenințător cu degetul pentru că ar fi luat mere din grădina vecinului și nici vreun școlar căruia pedagogii de școală nouă să-i atragă atenția că nu și-a liniat caietul sau că a făcut pete de cerneală. Mă refer nu atît la lucruri scrise (deși cu durere putem constata atitudini din acestea neînțelegătoare — termenul e prea blînd! — în cutare sau cutare cronică apărută în străinătate sau — culmea ofensei — în acele ridicole notițe [8]) prizărite prin istoriile muzicilor și prin dicționarele de „specialitate"), cît la prejudecăți adînc înrădăcinate (la noi și aiurea, să avem curaj!), la ridicări din umeri milos-politicoase, la atitudini de superioritate nejustificabile decît poate printr-o totală lipsă de informație, eventual chiar prin dezinformare.

Pentru discuția ce urmează presupun lucrările *cunoscute*, sau cel puțin indiferența și prejude-

---

[7]) Îm permit să cred că, datorită perioadei ultime cînd echilibrul este rupt în favoarea netă a creației de cameră, aceasta dobîndește în *ansamblul* operei enesciene o importanță mai mare decît creația simfonică. Un destin ciudat face, pe de altă parte, ca unele din piesele simfonice de bază ale maestrului român să aibe denivelări valorice pe care nu le observăm mai niciodată în lucrările sale de cameră (cine ar putea să declare finalul *Suitei sătești* de aceeași forță cu primele 3 mișcări?). Considerente de felul acesta pot deranja eventual pe cei ce-și închipuie că dimensiunea unui compozitor se stabilește după numărul necesar de executanți: e vorba probabil de oameni care uită de Scarlatti și de Chopin. În plus pun întrebarea dacă o capodoperă este neapărat o lucrare fără fisuri sau o lucrare care ne transformă, ne zguduie, nu ne lasă să plecăm cum am venit. În acest ultim sens, *Suita I-a, Simfonia 3-a, Suita sătească* sînt evident capodopere, și lumea ar fi mai săracă fără ele. Ceea ce nu mă împiedică să acord un plus de admirație operelor care unesc forța mesajului cu perfecțiunea construcției.

[8]) Se pot citi într-o cunoscută enciclopedie următoarele: „Enescu, George, violonist, dirijor și compozitor român (Liveni 1881 — Paris 1955). Elev al lui Marsick, Gédalge, Fauré și Massenet la Conservatorul din Paris a făcut o mare carieră de virtuoz și profesor (a fost cel al lui Yehudi Menuhin); a trăit cea mai mare parte a timpului la Paris și a scris 3 simfonii, o operă, *Oedip* (1916—1933), muzică simfonică, de cameră, de vioară și un număr de lucrări de inspirație folclorică".

Aceeași enciclopedie acordă de 3 ori atîta loc lui André Caplet și un spațiu de 40 (patruzeci) de ori mai mare lui Florent Schmitt.

cătile (în sensul minimalizării ca și în sensul idolatrizării) date de-o parte.

În 1931 George Călinescu scria : „...Portretul lui Enescu este liniștea muzicii antice... În mîna sa violina pare un anacronism și ne e mult mai firesc să-l închipuim adiind leneș lira străveche. În făptura sa este o lenevie și o moliciune fără efeminare, rece ca anatomia geometrică a statuarei antice. Arta lui Enescu e toată aci, fie ca autor, fie ca interpret. El dă frazei muzicale un luciu neted de marmură... Sunetele au suprafețe netede de alabastru, motivele se expun spațioase ca un fronton și în totul palpită o vibrație marină". Remarcabilul portretist care a fost G. Călinescu surprindea aci, cu o intuiție fără pereche, *una* din calitățile dominante ale genialului muzician și anume clasicismul său fundamental. Clasicism în două accepțiuni : prima, aceea a detașării olimpiene (Enescu nu e niciodată pradă pasiunii morbide, acelei pasiuni care tulbură personalitatea, pe care Grecii o numeau uneori „hybris" [9]), a doua, aceea a ancorării sale în esențial (culoarea și linia nu sînt pentru el altceva decît *mijloace* cu care tinde să *comunice*, lumea reală rămîne cea a ideilor muzicale — cu tot ceea ce ele pot exprima — nu cea a formelor). Oricît de paradoxal ar părea, susțin că atitudinea clasică își creează un cadru formal rigid *pentru* a se consacra ideii, în timp ce romantismul relaxează cadrul formal în scopul mărturisit de a exprima mai liber ideea, dar alunecă inexorabil spre aparențe, spre culoare, spre pitoresc și pierde încetul cu încetul din vedere esențialul. Clasicismul fundamental al lui Enescu este în profund acord cu dispozițiile psihice ale poporului român. Ar fi de făcut un întreg studiu comparativ între folclorul românesc pe toate planurile și vîrfurile creației noastre culte în toate domeniile pentru a pune în lumină, așa cum încercase cîndva — între alții — Tudor Vianu, acest echilibru sufletesc magnific, acest clasicism congenital spiritualității românești. Într-o atare lumină ar deveni evident că modalitatea tragică, supremă formă a echilibrului, va fi necesarmente expresia cea mai profundă, cea mai firească a spiritualității românești, și că atacarea de către Enescu a unuia din marile mituri tragice este mult mai organică decît s-ar crede. (În același sens o comparație între ceea ce au putut simți și gîndi un Stravinsky și un Orff despre Oedip și ceea ce a văzut Enescu în aceeași temă ar putea trece mult dincolo de considerentele tehnic-muzicale).

Dacă atitudinea fundamentală a compozitorului român este cea clasică, modalitatea în care se integrează el cu predilecție este cea *lirică*. Cred că nu s-a spus îndeajuns, poate din teama de a nu diminua cumva această personalitate complexă, că Enescu este în primul rînd un liric, poate cel mai mare în muzica veacului său (unicul rival serios îmi pare a fi — pe cu totul alte coordonate, desigur — Anton Webern). Diapazonul liric al lui Enescu este fascinant, el parcurge întreaga gamă de la jubilația cea mai senină la meditația cea mai profundă, evident în cadrele personalității sale nedesmințit echilibrate. Lungimea de undă pe care se înscrie fluxul liric al compozitorului este așișjderea foarte diversă, ea mergînd de la marea frază cu atribute de melodie infinită (a se vedea tema inițială a *Sonatei în fa minor, Octetul* — cu mențiune specială pentru final —, *Preludiul la unison*, etc.), pînă la microvibrația cea mai subtilă (*Cvartetul cu pian, Cvartetul nr. 2 de coarde*, etc.). Traiectoria pe care o parcurge compozitorul în decursul vieții îmi pare a fi de la un lirism obiectivat, de tip popular (uneori aș fi tentat să spun mussorgskian), către un lirism-confesiune care izbucnește din plin în lucrările tîrzii *(Cvintet, Cvartetul nr. 2)* și culminează în — poate — unicul strigăt de disperare slobozit vreodată de muzician : *Simfonia de cameră*.

Făcînd o împărțire fatalmente ușor schematică, aș accentua asupra faptului că expresia lirică este la Enescu, aproximativ pînă pe la mijlocul deceniului al 4-lea, mai totdeauna mijlocită. Sentimentul este de cele mai multe ori încastrat într-o imagine pe care autorul, mărturisit sau nu, și-o propune și ne-o propune. Este grăitor faptul că, lăsînd la o parte operele cu text sau cele declarat programatice (în acest sens *Oedip* — îndeosebi actul final de mare intensitate lirică, *„Vox Maris"*, *Suita sătească*, *Impresiile din copilărie*), compozitorul însuși mărturisește uneori neașteptate intenții descriptive, cum ar fi pentru finalul (lent) al *Sonatei în fa diez minor pentru pian* în care vede „cîmpia românească pe-nserate". Părțile lente ale simfoniilor 1 și 2 sînt fără îndoială niște vaste nocturne [10]) cu tot ce poate implica aceasta ca imagine propriu-zisă, iar finalul *Simfoniei a 3-a* desfășoară viziuni paradisiace în sensul dantesc. Trimiterile programatice — eventual chiar *vizuale* — ale părților lente din *Dixtuor* și din *Sonata în la minor*, ca și obiectivarea lirică a andantelui din *Sonata în fa minor* (în sensul unei expresii foarte înrudite cu modalitatea folclorică, nonromantică) mi se par de asemenea evidente.

Piesa turnantă a lirismului enescian cred a o găsi în partea a 3-a din *Suita sătească* („Casa părintească în asfințit"). Aci expresia devine

[9]) Evident, în epoca exaltării tuturor morbidităților, o personalitate atît de viguroasă și de echilibrată ca cea a lui Enescu poate trezi resentimente aprige. Vederea omului sănătos stîrnește adesea odiul celui bolnav. Ceea ce nu modifică întru nimic valoarea poziției celui care-și cultivă sănătatea și anti-valoarea poziției celui care-și iubește bolile.

[10]) S-ar putea încerca o conturare a importanței elementului nocturn în viziunea enesciană. Părțile lente din simfoniile amintite, din *Octet*, din *Sonata I-a de pian*, precum și întreaga dramaturgie a *„Impresiilor"* și a *„Suitei sătești"* evident axată pe succesiunea zi-noapte-zi, ca și unele din zonele lente ale lucrărilor tîrzii (mai ales *Cvartetul nr. 2 cu pian*) ar constitui piesele de bază pentru o asemenea analiză (fără a neglija stupefiantul „Carillon nocturne" !). Sensibilitatea lui Enescu, întocmai ca și a marelui său predecesor Eminescu, este vital ancorată în ciclul cosmic.

cvasi-confesiune, subiectivismul ajunge a fi predominant, de o sinceritate aproape dureroasă. Lucrările ultime (*Cvartetul nr. 2 de coarde*, cel cu pian, *Cvintetul*, *Simfonia de cameră*) vor purta numai acest tip de mărturisire, realizat într-un discurs adesea întrerupt, care aparent neglijează principiile cele mai stabile ale alcătuirii formale. În fapt însă, Enescu are prea multă forță și experiență pentru a deveni prada propriei simțiri. Construcția acestor ultime lucrări este poate și mai desăvîrșită decît a celor dinainte, mai viguroasă și mai originală. E ca și cum capacitatea de plăsmuire a formei, în micro și macrostructură, ar fi crescut în aceeași măsură ca și cea de adîncire lirică și astfel, oricît de subtilă ar fi vibrația și oricît de spontană ar părea expresia, chinga formală se vădește cu atît mai puternică cu cît e mai ascunsă și mai neașteptată în datele ei structurale.

Dacă am pus accentul mai înainte pe lirism, nu a fost pentru a diminua o altă calitate majoră a lui Enescu, care însă apare mai puțin răspîndită pe parcursul întregii opere, și anume forța dramatică. Ar fi de făcut aici o distincție între dramatismul implicit, ce rezultă dintr-un anumit tip de construcție (de fapt continuarea unui ideal beethovenian, chiar dacă în forme ciclice), și dramatismul explicit, vădit de tema sau argumentul literar (în acest sens marea trilogie vocal-simfonică alcătuită din *Simfonia a 3-a*, *Oedip* și *„Vox Maris“*). Pentru ilustrarea primului tip piesa capitală îmi pare a fi *Octetul de coarde* cu gigantica sa formă sonată și care dă de la început măsura completă a lui Enescu în această direcție. De remarcat este că odată cu trecerea timpului (și mai ales după marea experiență a lui *Oedip*) compozitorul tinde să atenueze asperitățile, să diminueze contrastele, ajungînd pînă la procedeul său favorit de a începe o mișcare exact cu tema cu care încheiase precedenta mișcare, dînd astfel iluzia unei continuități perfecte, unei desfășurări calme, unidirecționale, aparent fără scop precis. (V. respectiv primele două părți ale cvartetelor tîrzii, cel cu pian și cel de coarde, unde conceptul de „Schwebemelos“ cu care Werner Danckert caracteriza folclorul românesc, se evidențiază perfect). Dramatismul formei din operele timpurii ale compozitorului se rezolvă cu încetul într-un fel de complementaritate între mari suprafețe, aflate *nu* neapărat într-o relație conflictuală (op. 29, 30, 22 nr. 2). Acest fenomen îmi pare a fi grăitor pentru preponderența pe care expresia lirică o dobîndește spre sfîrșitul activității lui Enescu în dauna expresiei dramatice (un proces asemănător se poate observa în creația tîrzie a lui Brahms). Cît privește dramatismul explicit, cel concretizat în marea trilogie, el necesită o discuție specială, la obiect. Voi lua pe rînd cele trei lucrări.

Prima dintre ele, *Simfonia 3-a op. 21*, terminată în 1918, executată la București în primăvara anului următor, apoi refăcută și cîntată în noua formă la Paris în 1921, n-a mai fost reluată în timpul vieții maestrului decît în 1942 la Atheneu (în două concerte succesive). În afara greutăților de execuție care justifică în parte faptul, se pare că Enescu avea permanent de revizuit la simfonia sa și deci reticența în a o reprograma s-ar explica mai cu seamă prin exigența lui binecunoscută. Oricum, „a 3-a“ este cea mai impunătoare construcție simfonică a compozitorului, iar prima ei audiție în capitala Franței n-a trecut deloc neobservată. Dramatismul simfoniei rezultă din succesiunea violent contrastată a celor trei panouri, nu lipsite de înrudire spirituală cu tripticul dantesc, în ordinea Purgatoriu, Infern, Paradis, după cum remarca cu oarecare dreptate Em. Ciomac. Asemănarea nu trebuie însă împinsă prea departe : problematica e în fond cu totul alta, legată — cred — mai probabil de experiența tragică a războiului. Dacă prima mișcare ar putea înfățișa lumea antebelică, lipsită de griji dar avînd presentimentul catastrofei, partea centrală reprezintă evident conflictul distrugător, iar finalul încercarea de a reconstitui o lume mai bună, mai adevărată. Argumentul literar ar putea fi văzut și în formă subiectivă (*omul* — înainte de catastrofă, distrugerea echilibrului lumii sale interioare, apoi purificarea, etc.). În fond explicațiile acestea nu au foarte multă importanță ; se pot găsi multe variante, însă îmi pare cert că — într-un fel sau altul — *Simfonia 3-a* rezumă experiența cumplită a războiului pe care Enescu l-a trăit în Moldova în condițiile știute. În ce măsură autorul a utilizat un material tematic anterior (poate mult anterior) în prima parte a lucrării sale, rămîne de stabilit prin cercetări amănunțite. Două constatări se impun ascultătorului cu putere : a) Capacitatea remarcabilă a compozitorului de a crea pe baza aceluiași material intonațional cele mai diverse atmosfere și implicit un flux dramatic de teribilă amploare (extraordinară în această privință transformarea temei din scherzo în principala idee melodică a finalului). b) Panoul inițial al tripticului este pe unele zone ale sale (îndeosebi în grupul tematic secund și în dezvoltare) tributar unui material sensibil anterior și aducînd cu el un mod de a vedea lucrurile în dezacord cu ponderea generală a simfoniei. Pare că între prima mișcare și următoarea (mi-am confirmat în repetate rînduri această impresie) ar fi trecut un deceniu de evoluție muzicală. Dramatismul succesiunii mișcărilor nu se încheagă din această cauză în același plan ; el suferă de o denivelare (un fenomen similar se poate observa — cu mai puține implicații în planul dramaturgiei — între primele două părți ale *Suitei op. 9* și ultimele două). Fără această imperfecțiune de construcție, *Simfonia 3-a* ar fi putut constitui într-un fel, datorită măreției viziunii dramatice, capadopera genului pentru secolul nostru.

Cu privire la *Oedip* discuția este și mai interesantă, căci ne aflăm în fața lucrării centrale a maestrului român, a pilonului care susține întreaga boltă și față de care se rînduiesc toate

celelalte lucrări. Pentru operă în general cercetarea dramaturgiei se cuvine să pornească de la libret, adică de la cadrul fix care furnizează armătura întregii construcții. Lectura lucrării lui Edmond Fleg (nu s-a pus suficient în evidență în ce măsură Enescu însuși a intervenit cu sugestii și deziderate) permite cîteva constatări :

a) Viziunea autorului (Fleg) este una *epică* și nu dramatică. De-aci alăturarea *tuturor* datelor pe care mitologia sau dramaturgia elenă ni le-au transmis, într-o succesiune care permite fluxului dramatic să circule în voie numai *înăuntrul* compartimentelor oarecum etanșe pe care le constituie cele 6 tablouri.

b) În interior, tablourile 5 și 6 (respectiv actele 3 și 4) sînt net superioare celor precedente, fiind bazate direct pe cele două piese rămase de la Sofocle *(Oedip Rege* și *Oedip la Kolonos),* cu o mențiune specială pentru abilitatea cu care Fleg a rezumat *Oedip la Kolonos.*

c) Limbajul, mai ales în zonele de invenție proprie, este saturat cu referințe elenistice care trădează o vădită nostalgie pentru tonul ușor redondant al traducerilor lui Leconte de Lisle și care pe plan dramatic *pot* constitui opreliști.

d) Ansamblul (d.p.d.v. literar) se prezintă disparat. Între calitatea directă a anchetei conduse de Oedip în actul 3 și poezia parfumată a primului tablou este o evidentă discrepanță ; pe de altă parte Fleg nu a găsit soluția pentru a face din cele două piese ale lui Sofocle (pe care acesta — să nu uităm — le-a scris la mare distanță una de alta și care deci nu fac nici măcar parte din aceeași trilogie) un *tot* cu continuitate dramatică. În viziunea lui Sofocle ele sînt mai degrabă *complementare* și se mențin ca atare și aci. În acest sens, un libret bazat *numai* pe cele 2 piese ar fi avut cu totul altă justificare decît cel existent, care îmbină — faptic — prea multe lucruri (e drept, unele bazate pe extrase din *Oedip Rege,* cum ar fi discuția lui Oedip cu Meropa, în tabloul Corintului — ceea ce nu restabilește totuși continuitatea dramatică).

e) În invenția lui Fleg sînt cu toate acestea cîteva momente reușite, într-un fel cele mai puțin pretențioase, ca de pildă cîntecul lui Oedip „Cunosc o otravă un gust îndoit" și cîntecul paznicului teban.

Față de aceste date destul de ingrate ale suportului literar, trebuie să constatăm că Enescu a izbutit, cumva împotriva libretului, să creeze o grandioasă lucrare unde multe din neajunsurile literare sînt biruite. Întîi de toate printr-o tehnică leit-motivică de mare virtuozitate ce reușește în cea mai mare parte a timpului să restabilească și să ducă la adevărate puncte paroxistice tensiunea dramatică, în al doilea rînd printr-o vigoare a imaginii muzicale care șterge complet platitudinile elenizante, cum ar fi în tot tabloul Sfinxului, unul din momentele culminante ale muzicii veacului 20 [11]).

Enescu a răzbit în ciuda unui libret care-l trăgea înapoi și în care orice alt muzician modern și-ar fi frînt gîtul, pentru că în el viziunea globală a personajului Oedip a avut de la început o realitate halucinantă. Unele neajunsuri datorate libretului subzistă însă : aș enumera printre ele greutatea cu care se încheagă acțiunea în actul I și momente din actul 2 (tabloul Corintului și chiar corurile finale, foarte frumoase în sine, desigur) care nu-mi par totdeauna la nivelul lucrării. Cînd însă structura dramatică a libretului e perfectă (actele 3 și 4), Enescu se menține constant la altitudinea capodoperei. În ansamblu vorbind, numai orbii și surzii ar putea contesta grandoarea fulminantă a lucrării. Ea se rînduiește firesc între cele 4 sau 5 mari opere ale veacului. Și fără discuție că în interpretarea ei mai este loc pentru mult. Cît despre amatorii de purism care ar strîmba eventual din nas la cele cîteva fisuri ale lucrării (am văzut de unde provin ele) mi-aș permite să-i fac atenți asupra prăpastiei între calitatea literară și cea muzicală în multe pasaje din operele lui Wagner cît și asupra unor certe lungimi de acolo datorate exclusiv libretelor. Farsele pe care libretistul le poate juca muzicianului (mai cu seamă cînd este vorba de una și aceeași persoană !) ar putea constitui obiectul unui studiu amuzant și temă de meditație în examinarea unor capodopere care sînt cu atît mai emoționante cu cît își realizează calitatea într-un cadru imperfect.

În *Oedip* apare pînă la evidență grandioasa capacitate a lui Enescu de a trece un material muzical prin diverse stări, de a crea dramatismul nu atît prin opoziție (procedeul cel mai comun) cît prin prefaceri interne, oarecum în sensul în care Camil Petrescu vedea cîndva problema dramei absolute [12]). În atingerea obiectivului său Enescu pune în acțiune o tehnică strălucitoare, în care subtilitatea mixajelor și dozajelor timbrale, utilizate cu un rar sens al situației, joacă un rol de prim ordin. Cît despre lumea intonațională a lucrării nu fac decît să reiau un aspect de mult pus în evidență cînd reamintesc apelul autorului la un fond de sensibilitate străvechi, pastoral, poate tracic, care dă un firesc desăvîrșit discursului muzical în cea mai mare parte a timpului și care face din

[11]) Ar trebui risipită odată pentru totdeauna ideea greșită că *Oedip* ar fi o lucrare căznită timp de 15 ani ! Muzica a fost compusă *repede* și anume în liniile ei principale în anii 1921 și 1922. În toamna lui 1922 schița pianistică este gata și maestrul român cîntă prietenilor **întreaga** operă în reducție. Cît timp meditează un compozitor la o temă și cît timp pune la definitivarea orchestrației, cînd e vorba de o atare lucrare, este complet altă chestiune. Cine însă nu simte în continuitatea dramatică a actului 3 și în formidabilul val liric al actului 4 spontaneitatea unei inspirații năvalnice (de ce ne-am teme s-o numim astfel ?), acela nu are antene prea sensibile pentru muzică.

[12]) V. Addenda la „Falsul tratat pentru uzul autorilor dramatici".

Oedip — într-un fel — cea mai românească dintre lucrările lui Enescu.

„Vox Maris", al 3-lea mare tablou al perioadei monumental-dramatice, a avut o soartă curioasă. Autorul a lucrat multă vreme la acest poem (se pare chiar că ar exista două versiuni ale lucrării, după mărturia lui Marcel Mihalovici, care a stat mult în preajma lui Enescu în ultimii ani ai vieții acestuia). Deși conceput înainte de 1930, n-a fost niciodată executat pînă în 1964, la 9 ani de la moartea autorului. Multă vreme s-a crezut chiar că ar fi vorba despre o lucrare neterminată. (Mai exact ea era nedefinitivată, cam în înțesul în care putem spune acest lucru despre *Simfonia 2-a ;* Enescu avea un sens al timpului, depășind complet sensul comun : părea că discută cu eternitatea!).

Dramaturgia poemului se reîntoarce cumva la conceptul anterior (cel din octet) : argumentul literar este puternic prins în subtila alcătuire a formei (a se vedea pertinenta analiză semnată de W. Berger și Gh. Costinescu) și ceea ce pare un discurs liber, epic, este în fapt o logică și viguroasă construcție în care dramatismul rezultă din dialectica macrostructurii. Calitățile lucrării nu dezmint nici o clipă nivelul general al acestui uriaș platou central al creației enesciene ; în plus ele par a fi cea mai bună ilustrare a vorbelor lui G. Călinescu, citate mai sus : „Sunetele au suprafețe netede de alabastru, motivele se expun spațioase ca un fronton și în totul palpită o vibrație marină". Replică evidentă la capodopera orchestrală a lui Debussy, *„Vox Maris"* nu are nimic dintr-o lucrare reflexă, decît eventual în măsura în care am putea afirma așa ceva dacă ne referim la *Pelléas* văzut față-n față cu *Tristan.*

Dramatismul ca element de prim-plan mai are în opera lui Enescu o tardivă răbufnire în *Simfonia de cameră,* unde însă el apare complet subiectivat : lucrarea este mărturia unui imens zbucium interior, pendulînd între marginile disperării și o împăcare fatalistă, acceptată însă cu un rictus de dispreț încremenit pe fața devenită mască tragică.

Componenta lirică și cea dramatică, îngemănate într-o atitudine clasică, clădite pe fondul de sensibilitate românesc al cărui exponent genial Enescu a fost, dau — la înălțimea la care le-a uncat compozitorul — muzicii sale o forță a conținutului absolut unică. Dacă în prima parte a activității sale Enescu era în acord cu idealul artistic al vremii în care trăia, începînd din deceniul al 3-lea el este permanent în avans asupra epocii lui (ca și Webern). Profunzimea angajării sale în actul compozițional — îndeosebi pe capitolul conținut liric — este cu totul neobișnuită în muzica europeană a timpului și constituie, astăzi încă, o adevărată barieră în fața căreia majoritatea ascultătorilor se opresc. Muzica lui Enescu este densă, grea, substanțială. *Nu mai mult* decît a marilor compozitori clasici, însă plasată în coordonatele stilistice ale unui veac mai degrabă frivol pe plan artistic, ea se găsește în divergență față de idealul coloristic, divertisant, abstractizant și simplificator al timpului nostru. Nici o etichetă, comodă pentru intelect sau pentru imaginație, nu se poate aplica acestei muzici. Ea are masivitatea și inexplicabilul catedralelor gotice pe lîngă care veacuri de-a rîndul amatorii de frumos arhitectural, furați de un ideal neoclasic, au trecut nepăsători.

Și totuși — chiar din unghiul de vedere al modernității muzicale în accepțiunea cea mai curentă — Enescu prezintă niște caracteristici cu totul remarcabile. Aș dori să mă ocup îndeosebi de una din acestea și anume de :

Imaginația sonoră. Ea poate fi subliniată în diverse momente deosebit de pregnante, dar și în ansamblul scriiturii enesciene. Între primele, cele care pot convinge pe oricine despre forța actului imaginativ primordial la Enescu, aș enumera *Preludiul la unison* — caz singular în literatura mondială, *Octetul* — o viziune a scriiturii camerale de coarde care nu are nimic comun cu piesele similare din domeniul clasic, orchestrația părții a treia din *Suita sătească,* moment anticipativ de mare originalitate, și în fine diverse zone din *Oedip* (tabloul Sfinxului, partea centrală a actului 3, ș.a.). Dar observațiile cele mai concludente se pot face pe marginea scriiturii maestrului român în ansamblul ei, Fiecare corp sonor în care Enescu își traduce gîndirea sună cu totul personal [13]) (vorbesc evident de lucrările maturității depline).

Vioara n-a fost niciodată în epoca modernă mînuită în virtuoz de un compozitor atît de mare. Bartok sau Ravel au scris greu pentru vioară, dar la modul documentat, precum odinioară Brahms. Ysaye n-avea dimensiunea componistică a lui Enescu ; cu atît mai puțin amabilul Kreisler. Vioara, în scriitura enesciană de maturitate, posedă o personalitate și o culoare cu totul particulare, inimitabile, cu atît mai mult cu cît sînt topite înăuntru modurile lăutărești de atac, vibrato, portamento, glissando. Pentru cine cunoaște și admiră atît jazz-ul cît și muzica de operă (rarissimae aves!) hazardez o comparație : închipuiască-și acel amator luminat cam ce posibilități ar avea o cîntăreață care ar face sinteza tehnicilor lui Birgit Nilsson și Ella Fitzgerald. Cam asta este — mutatis mutandis — violina lui Enescu.

Pianul (în *Sonata* în caracter popular românesc și în *Sonata în Re major op. 24 nr. 3)* unește clavecinul cu țambalul (ambele instrumente cultivă prelungirea sunetului prin repetări diverse, neașteptate, capricioase ritmic) într-o fuziune de preclasic cu popular perfect originală.

Cvartetul de coarde și ansamblurile cu pian (op. 29 și 30) suprapun liniile paralele și întrerupte — mai cu seamă în mișcările lente — în așa fel încît temele capătă o viață multiplă într-o lumină permanent irizată, iar imaginația planează asupra acestor delte melodice ce-și poartă apele

[13]) Fapt cu atît mai remarcabil cu cît este vorba de un muzician care conținea în memoria sa fenomenală — fără pereche în vremea sa — întreg repertoriul uriaș pe care-l parcursese și față de care se delimita cu o dezinvoltură deconcertantă.

aparent fără direcţia precisă. Dezinvoltura contrapunctică a lui Enescu din *Octetul de coarde* s-a metamorfozat în eterofonia sa tîrzie, una din cele mai remarcabile caracteristici tehnice, în care nu poate fi nici măcar imitat, necum urmat, iar impetuozitatea ritmică a devenit variaţie continuă de o bogăţie inimaginabilă.

Cît despre scriitura de orchestră, aşa cum o putem observa în special în marea trilogie vocal-simfonică, ea îşi are baza în tratarea virtuoză şi colorată a corzilor (unul din puţinele cazuri în toată muzica secolului [14]) punînd în linie o cunoaştere a dozajelor şi amestecurilor timbrale stupefiantă. Aspectul paginii enesciene de orchestră (în perioada maturităţii) este caracteristic, prin vitalitatea ritmică, dar mai ales prin virtuozitatea transformărilor timbrale. Tema trebuie urmărită mereu la alte nivele, deşi continuitatea sonoră este perfectă. Niciodată orchestra enesciană nu are goluri ; cîteodată are preaplinuri (de ex. în finalul *Simfoniei a 2-a)* dar atunci e vorba de o problemă compoziţională nu de una de instrumentaţie. Mi se pare însă că în interpretarea operelor orchestrale ale lui Enescu este încă mult de adîncit. Uneori observăm pianişti care beethoven-izează pe Mozart sau schumann-izează pe Bach ; poate ar trebui să reflecteze şefii de orchestră dacă nu li s-a întîmplat niciodată să brahms-izeze sau să strauss-izeze pe Enescu. A găsi specificul unei gîndiri muzicale nu este oricînd lucru simplu!

Am propus discuţiei toate aceste aspecte relativ exterioare ale artei lui Enescu în scopul de a sublinia că la el imaginaţia sonoră în permanentă efervescenţă este şi ea mărturie şi garanţie pentru adîncimea şi vigoarea gîndirii muzicale în ce are aceasta mai intim. O descriere a esenţei muzicale este imposibilă. Ea ar echivala cu însăşi muzica şi ar face-o inutilă. De aceea tot ce poate ambiţiona criticul este să urmărească — cu un maximum de fidelitate — contururile unei realităţi care se refuză cuvintelor şi a cărei cunoaştere veritabilă o poate oferi numai contactul nemijlocit în însuşi actul comuniunii artistice.

O caracterizare mai de fond pentru care există, cred, totuşi cuvinte oarecum adecvate se poate îndrăzni. Este vorba de a pune în lumină :

Eleganţa şi noblеţea frazei. Elegantă, fraza lui Enescu este în permanenţă aşa cum elegantă este toată arta noastră populară (cu un termen mai neaoş — dar uşor deviat ca sens în limbajul orăşenesc — am spune : „mîndră"). Elegante sînt acordurile coloristice din costumele româneşti, elegant e jocul ţărănesc, elegantă e poezia populară în sobrietatea ei. În fond ce alta este eleganţa decît o minunată economie de mijloace, decît aplicarea constantă a unei legi nescrise : aceea a conservării efortului! Elegantă poate fi o soluţie matematică ori tehnică, elegantă este natura în realizările ei, elegantă este mereu fraza mozartiană sau enesciană, mărturisind despre echilibrul clasic al spiritului care se comunică în actul creaţiei muzicale.

Am ajuns aproape la capătul celor ce voiam să spun (şi să spun apăsat) despre Enescu. M-am ocupat numai de compozitor, făcînd sacrilegiul despicării unei personalităţi pentru care cuvîntul „complexă" este mult prea palid. Şi astfel rămîne deschisă o întrebare pe care eu unul nu am curajul decît să o formulez : care erau puterile interioare ale acestui om care într-o zi cînta un concert de Saint-Saëns, iar a doua zi scria la *Oedip,* care dimineaţa învăţa pe elevi cum să construiască o sonată de Tartini, iar seara imagina tulburător de noul peisaj al *Simfoniei de cameră,* care de la o săptămînă la alta cînta la Paris şi la Dorohoi, dirija filarmonica din New-York sau acompania la pian obscuri violonişti şi cîntăreţi ? Ce rezerve inimaginabile i-au permis această dăruire fantastică, această ardere neîntreruptă timp de şapte decenii ?

Istoria muzicii se poate concepe din două puncte de vedere : cel evolutiv şi cel al substanţialităţii [15]). Pe unul din tablouri Karl Philip Emmanuel Bach poate apărea eventual mai important decît Johann Sebastian, Giulio Caccini mai interesant decît Palestrina. Nu există desigur nici o contradicţie între a fi mare într-un sens ca şi în celălalt. Modelul desăvîrşit rămîne Beethoven. Dar nu mă pot opri să imaginez că fără Schubert, unul din cei mai puri şi mai substanţiali muzicieni ai tuturor vremurilor, muzica ar fi astăzi cam aproximativ unde este. Enescu, deşi mare între compozitorii mari ai vremii lui, nu a influenţat în mod *decisiv* (prin creaţia lui) nici măcar muzica românească. El este exact opusul unui Stravinsky căruia i-a plăcut să alerge cu făclia mereu în fruntea gloatei, chiar şi după ce făclia n-a mai făcut altceva decît să fumege. Nu mi-l pot imagina pe Enescu (cum nu mi-l pot imagina pe Bach) schimbîndu-şi „stilul" de la o zi la alta, nici predicînd tot felul de întoarceri şi răsuciri. Trebuie pentru asta o doză de uscăciune pe care — din fericire — Enescu n-a avut-o. Locul său în istoria muzicală a veacului nu poate fi stabilit decît în ordinea substanţialităţii ; aci însă ponderea sa este uriaşă şi cînd dreptatea va fi făcută, ea va duce la nişte reconsiderări dureroase pentru unele figuri care astăzi par strălucitoare.

Dacă va veni şi un timp cînd opera enesciană va produce în evoluţia artei muzicale unele mu-

[14]) V. remarca lui Ch. Koechlin, în tratatul său de orchestraţie asupra scriiturii corzilor la compozitorii violonişti (Mozart, Enescu).

[15]) Înţeleg prin substanţialitate o realitate care este desemnată uneori prin cuvintele „adîncimea filozofică". Personal mă îndoiesc că muzica poate exprima în vreun fel propoziţiunile filozofice cele mai simple, necum adîncimi. Ceea ce ştiu însă cu precizie este că în spatele oricărei muzici demne de numele ei se află o forţă etică ce vorbeşte despre personalitatea, orientarea şi orizontul moral al celui ce a făcut-o (sau „au făcut-o" în cazul muzicii populare). Cîteodată în dosul unor elaborate construcţii nu se află însă nimeni. Muzica surprinde şi trădează resorturile morale cele mai intime, ea mărturiseşte despre *realitatea* fiinţei. În muzică nu se poate minţi.

taţii — imprevizibile firește — nu se poate spune acum. Probabil că da, tot astfel cum Bach a fost o forţă activă în determinarea liniilor de dezvoltare ale muzicii din prima jumătate a veacului 20 şi cum în a 2-a jumătate gîndirea polifoniştilor Renaşterii a devenit un factor cu care trebuie contat. Oricum, va veni vremea (şi nu e prea departe) cînd veacul, făcîndu-şi bilanţul, nu se va mai putea dispensa de forţa excepţională a creaţiei enesciene, o vreme cînd jocul de-a fabricat stilurile îşi va mai pierde din hazul său, cînd delimitarea unei gîndiri artistice autonome va fi vitală pentru omenire. În previziunea acestor împrejurări se impun clarificările cu privire la Enescu.

NOTĂ

În revista Muzica nr. 5/1970, la articolul „Abstract, concret, structură, stil" de Pascal Bentoiu, la pag. 2, aliniatul „Ca aplicare"... rîndul 9, se va citi *Refluxul* wagnerian...

NOTE ● NOTE ● NOTE ● NOTE ● NOTE ● NOTE ● NOTE

Cu prilejul „Zilei învăţătorului", la Consiliul de Stat a avut loc, luni 29 iunie, solemnitatea decernării unor titluri şi ordine ale Republicii Socialiste România.

Înaltele distincţii au fost înmînate de tovarăşul Nicolae Ceauşescu, secretar general al Partidului Comunist Român, Preşedintele Consiliului de Stat.

Cu acest prilej, compozitorului şi profesorului Ion Dumitrescu, Preşedintele Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România, i-a fost acordat titlul de „Profesor universitar emerit" al Republicii Socialiste România.

Joi 13 august, la Consiliul de Stat a avut loc solemnitatea conferirii „Ordinului Muncii" clasa I artistului poporului Jean Bobescu, pentru merite deosebite în domeniul artei, cu prilejul împlinirii vîrstei de 80 de ani.

Distincţia a fost înmînată de tovarăşul Emil Bodnăraş, vicepreşedinte al Consiliului de Stat.

Cu prilejul celei de a XXVI-a aniversări a eliberării României de sub jugul fascist, postul de radio al Ministerului Educaţiei şi Culturii al Braziliei a transmis un program muzical cuprinzînd piese simfonice ale compozitorilor George Enescu şi Mihail Jora. Programul a fost precedat de o prezentare a personalităţii şi operei celor doi compozitori români.

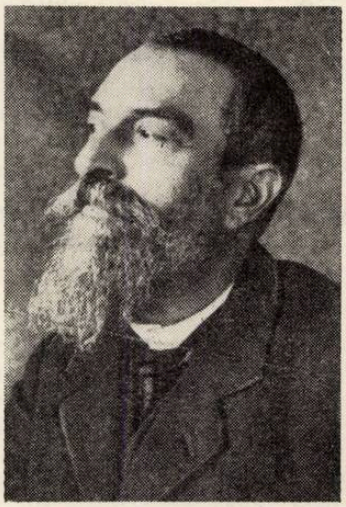
În cadrul manifestărilor prilejuite de bicentenarul naşterii lui Ludwig van Beethoven, la sala Dalles din Capitală a fost deschisă o expoziţie organizată de Universitatea populară Bucureşti, (cu materiale puse la dispoziţie de Institutul pentru relaţii externe din Stuttgart), cuprinzînd stampe, documente, tablouri de epocă, reproduceri de texte muzicale şi cîntece cu conţinut biografic, legate de viaţa marelui compozitor.

În Anglia a apărut de curînd lucrarea *Aur şi argint — Viaţa şi epoca lui Franz Lehar* de Bernard Grun. Editată în anul centenarului Lehar, această carte este nu numai o biografie a compozitorului ci şi povestea lumii căreia i-a aparţinut. Autorul a avut privilegiul de a dispune de material inedit oferit de familia Lehar.

Ars Viva Verlag din Mainz a editat anul acesta lucrări de compozitori români : Ştefan Niculescu — *Eteromorfie pentru orchestră mare* ; Tiberiu Olah — *Spaţiu şi Ritm pentru 3 grupe de percuţionişti* ; Aurel Stroe — *Muzică pentru „Oedip la Colona"* de Sofocle, pentru alto, cor bărbătesc, suflători şi percuţie ; Aurel Stroe — *Ça n'aura pas le Prix Nobel*, piesă în trei părţi de Paul Sterian ; Anatol Vieru — *Scene nocturne* pentru cor a capella (F. Garcia Lorca) şi *Clepsidra* pentru orchestră.

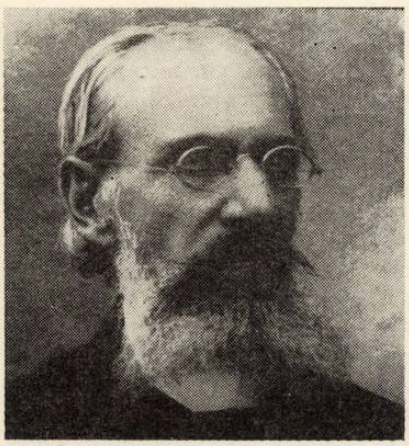
GEORGE ENESCU

AL. FLECHTENMACHER

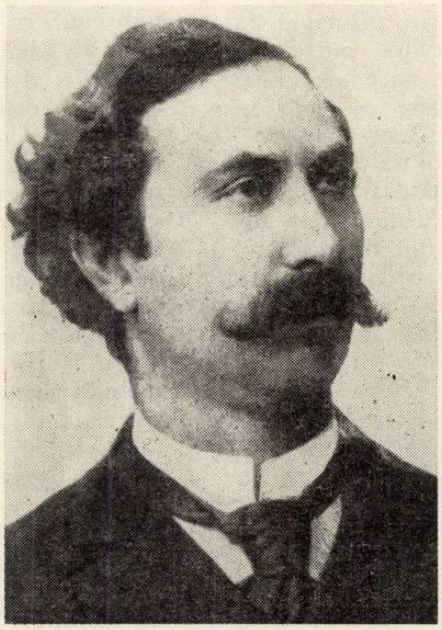


G. ȘTEPHĂNESCU

ED. CAUDELLA



I. MUREȘIANU



C. DIMITRESCU

Compozitorii precursori (I)

de OCTAVIAN LAZĂR COSMA

O structură muzicală complexă se impune prin creaţia pe care o generează. Oricît de bogată ar fi viaţa de concert şi operă, oricît de vii ar fi publicaţiile muzicale, acestea nu-şi realizează misiunea istorică decît în raport cu creaţia. Perenitatea culturii nu se asigură prin componentele vieţii muzicale, deoarece acestea îndeplinesc o funcţie ornamentală, ci prin operele de artă care-şi găsesc plasament în contextul varietăţii perimentrului muzical. Înţelegînd acest adevăr, muzicienii români din a doua parte a secolului al XIX-lea şi-au canalizat eforturile asupra frontului creaţiei. Desigur, această canalizare nu a fost o acţiune coordonată, deoarece, în condiţiile acelor ani, nu se putea pune o asemenea problemă, ci mai degrabă o acţiune spontană, intuitivă, considerată pe plan personal. Suma eforturilor individuale îndreptate spre cristalizarea creaţiei ne apare astăzi ca o acţiune relativ amplă, purtată sub numeroase stindarde dar orientată spre un singur ţel, edificarea creaţiei autohtone.

Nu se urmărea obţinerea cu orice preţ a creaţiei, ci se avea în vedere o anumită creaţie : naţională, legată de aspiraţiile poporului român. O astfel de creaţie trebuia să fie izvorîtă din fibrele intime ale spiritualităţii noastre, legată de poetica populară şi cultă, de melodiile folclorice, de universul românesc.

Afirmarea componisticii româneşti, mai bine zis a generaţiei de creatori din a doua parte a secolului al XIX-lea, este indestructibil legată de avîntul născut de marile evenimente sociale, revoluţia paşoptistă şi înfăptuirea Unirii Principatelor, care pe plan muzical se repercutează în măsuri menite să impulsioneze eforturile. Asemenea măsuri s-au concretizat în principal în crearea condiţiilor formării tinerilor muzicieni, prin înfiinţarea Conservatoarelor. Se poate spune că afirmarea compozitorilor noştri coincide cu maturizarea generaţiilor de muzicieni absolvenţi ai Conservatoarelor proaspăt înfiinţate. Aserţiunea rămîne valabilă deşi nu poate fi generalizată, întrucît compozitorii nu s-au desăvîrşit numai în cadrul Conservatoarelor din Bucureşti şi Iaşi. Compozitorii transilvăneni au studiat în alte ţări. Cu toate acestea, marea majoritate a compozitorilor noştri îşi fac studiile muzicale în ţară, căpătînd cunoştinţe muzicale cu caracter enciclopedic. Specializarea însă se va face în centrele europene de recunoscută tradiţie. Nu este lipsit de interes fenomenul istoric ce se conturează în legătură cu formarea compozitorilor : pe măsura progresării învăţămîntului în Conservatoarele noastre se elimină necesitatea studierii peste hotare, ajungîndu-se ca numărul celor care sînt nevoiţi să aleagă calea altor centre pentru desăvîrşirea cunoştinţelor să se diminueze, ceea ce nu înseamnă că o anumită specializare apare neavenită. Tot ce se poate însuşi în alte şcoli muzicale superioare, tot ce se poate învăţa cu un mare maestru a fost binevenit. Numai că necesitatea absolută cu timpul s-a evitat prin ridicarea calităţii învăţămîntului muzical românesc. Fenomenul de masă al obligativităţii studiului în străinătate, nu se mai menţine, transformîndu-se într-un cadru facultativ, în funcţie de specializare.

COMPONISTICA ROMÂNEASCĂ SE CRISTALIZEAZĂ PRIN ASIMILAREA MARILOR TRADIŢII EUROPENE

Care sînt centrele muzicale ce contribuie la formarea compozitorilor noştri şi implicit la înrîurirea tinerei noastre şcoli muzicale ?

Teza primordială care trebuie enunţată din capul locului este că şcoala noastră muzicală naţională nu datorează emanciparea unei singure culturi muzicale europene. Ca atare nu ne-am însuşit binefacerile muzicale ale unei anumite culturi, fiind obligaţi să-i datorăm totul. Fenomenul muzicii româneşti se înfiripează prin asimilarea cuceririlor mai multor şcoli muzicale străine, ceea ce face ca influenţele, în ansamblu, să se atenueze prin confruntare, să se anihileze în favoarea mlădiţei tinere altoite pe trunchiul românesc multisecular al creaţiei populare.

În acest mod am enunţat două mari filoane care au servit drept călăuză în drumul propriu al muzicii româneşti : muzica europeană şi muzica populară românească. Prima premisă s-a manifestat prin posibilitatea oferită tinerilor muzicieni de a studia, de a se adăpa la izvorul respectivei muzici. Astfel, reluînd ideea că am sorbit cu nesaţ din toate izvoarele cunoscute, atestăm că proaspeţii absolvenţi ai Conservatoarelor din Bucureşti şi Iaşi, cu sau fără bursă, împreună cu tineri dotaţi pentru arta sonoră din Transilvania merg la studii în marile oraşe. La Paris îşi desăvîrşesc studiile G. Stephănescu şi C. Dimitrescu, la Leipzig, I. Mureşianu, George Dima, P. Ciuntu, la Viena, C. Porumbescu, E. Mandicevschi, la Petersburg, G. Musicescu. Destul de frecvent se obişnuia ca unul şi acelaşi elev să studieze în mai multe centre : C. Dimitrescu, înainte de Paris, zăboveşte la Viena, Ed. Caudella, Berlin şi Paris, Ed. Wachmann, Viena şi Paris. Aceleaşi centre vor concura ceva mai tîrziu la formarea lui George Enescu. În acest mod putem vorbi despre raporturi de confluenţă între muzica românească şi cea franceză, germană, austriacă şi rusă. Acestea vor fi evidente în orientarea stilistică a compozitorilor, fără însă să-i poată sustrage de la masiva înrîurire exercitată de folclor, care va fi dominantă şi hotărîtoare. Se naşte întrebarea dacă muzica italiană, cu puternica sa tradiţie, nu a avut discipoli în muzica românească. Evident, studiile făcute într-o ţară nu înseamnă automat şi aservirea stilului personal, respectivei şcoli. Teoretic este posibil să be-

neficiezi de o marcantă influență din partea unui compozitor de pe alte meleaguri, fără să-i fi vizitat țara. Marea cultură italiană nu a găzduit la studii nici un muzician proeminent român din această perioadă. Totuși, a existat o substanțială briză meridională asupra muzicii noastre prin trupele de operă permanente la noi, prin repertoriul orientat în principal către opera italiană. Mai ales Stephănescu a recepționat acest flux. La începutul secolului XX influența italiană se va exercita mai puternic prin intermediul lui Alfonso Castaldi.

Așadar, nu am asimilat o cultură muzicală, ci ne-am păstrat o anumită neutralitate, luînd ceea ce era valoros, de pretutindeni. În aceasta constă poate unul din factorii care au asigurat dezvoltarea componisticii noastre pe un făgaș autonom, propriu. Prin acestea nu intenționăm să epuizăm tratarea complicatei probleme a interferențelor muzicale. Cu atît mai mult cu cît nu se manifestă numai prin ceea ce se acumulează în anii de studiu. Am cunoscut o înrîurire în viața muzicală înregistrată asupra compozitorilor mai ales în Transilvania din partea muzicii germane. La fel, se cuvine să aducem prinos muzicii cehe, prin muzicanții pe care ni i-a furnizat, încă din plină epocă medievală, deși acționau, în multe cazuri, ca exponenți ai aceleiași muzici germane.

Prin raporturile stabilite în anii de studiu cu centrele muzicale europene, cu personalități de vază, profesori, creatori, interpreți s-au cimentat legăturile muzicienilor noștri, cu tradiția europeană, punîndu-se temelia unor raporturi permanente, întreținute în anii următori. În acest fel, se asigură un contact trainic între muzica noastră în ascensiune și centrele europene cu tradiție, creîndu-se posibilitatea confruntării propriilor lucrări artistice cu capodoperele muzicii din acea epocă, și în același timp, posibilitatea confruntării forțelor proprii, raportîndu-le la nivelul înregistrat pe alte meleaguri, pentru ca să știm ce și cît mai avem de făcut spre a evita decalajul existent, pentru a ne înregimenta în frontul muzical contemporan.

Dar se poate vorbi oare de un stadiu, de un nivel al componisticii românești ? Desigur. A. Flechtenmacher și generația sa au sedimentat componistica noastră ancorînd-o la tradiția seculară populară. Dar nu au reușit decît să o inițieze. Următoarei generații îi revine rolul înălțării ei, fapt realizat pe deplin, fără însă a putea evita o anume disproporție a nivelelor între muzica românească și cea europeană. Această sarcină nu le incumba lor, ci urmașilor. Compozitorii precursori, au trebuit să se angajeze în edificarea muzicii noastre pe toate compartimentele. Or, aceasta i-a vlăguit în așa fel, încît nu au mai avut energia necesară să se preocupe de înălțimi. Meritul acoperirii tuturor genurilor cu lucrări, mai mult sau mai puțin perfecte, și l-au atribuit ei înșiși, ceea ce, să recunoaștem, nu era o chestiune simplă, cu atît mai mult cu cît modalitatea școlii naționale, promovată de romantism, cerea conjugarea formelor clasice cu coloritul specific al poporului respectiv, cu folclorul muzical. Căutările lor, așa cum le-au conceput și realizat, reprezintă primele indicii sigure, în adevăratul sens al cuvîntului, ce atestă fizionomia componistică distinctă a muzicii noastre. De la ei se ridică școala națională, deoarece ceea ce fusese înainte se cuvine atribuit fazei pregătitoare. De la precursori pornește drumul autenticei creații românești. Urmașii, preluînd ștafeta, vor desăvîrși începuturile modeste, dar certe, vor încununa și lărgi orizontul stilistic inaugurat în condiții extrem de grele, adeseori potrivnice.

RELAȚIA PRECURSORI-ENESCU

Așadar, preocupările creatoare ale generației de compozitori din a doua parte a secolului XIX, de care se leagă afirmarea școlii naționale românești, se fac sesizate către anul 1870, ca să devină o permanență ritmică și tot mai resimțită în ultimele două decenii.

Perioada 1878—1898 înseamnă de fapt perioada de aur a precursorilor muzicii noastre. Deceniul al nouălea ar putea fi considerat ca cel mai fertil, lucrările scrise în acei zece ani sînt cele mai caracteristice pentru muzica precursorilor, pentru stilul și estetica lor.

Majoritatea și-au continuat activitatea creatoare și mai tîrziu, prelungind-o și după 1918. Dar compozițiile lor de după 1900, chiar dacă reprezintă un pas înainte în drumul propriu, nu mai sînt caracteristice pentru muzica din noua epocă. Precursorii sînt în matca lor în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea. După aceasta, terenul aparține noii generați, avîndu-l în frunte pe George Enescu. Aceștia au tins spre împlinirea altor probleme, fiind animați de curentele moderne, de noi idealuri estetice și stilistice, menite să aprofundeze și să lărgească drumul deschis de către antecesorii lor imediați. Într-un sens, precursorii sedimentează platforma de pe care se afirmă G. Enescu, ca muzician național. Cînd analizăm trăsăturile stilului din primele sale compoziții, observăm că între lucrările compozitorilor noștri reprezentativi din ultima parte a secolului XIX și creațiile enesciene există suficiente elemente comune, care să ateste filiația existentă între ei. Enescu duce mai departe linia conturată, fiind cel mai strălucit exponent al principiilor precursorilor. Enescu începe cu ceea ce compozitorii antecesori încheiaseră, principiile descoperite de aceștia, rod multiplan al preocupării individuale, se sintetizează în *Poema română* și *Rapsodii*. Tocmai pe aceste considerente Enescu debutează ca cel mai strălucit precursor, deși în realitate nu face parte din generația acestora. Considerentul este valabil și în privința ultimelor compoziții enesciene, care pot fi clasate drept cele mai reprezentative lucrări de debut pentru muzica românească din perioada ce se afirmă după al doilea război mondial. Enescu începe cu sinteza trecutului și sfîrșește cu sinteza viitorului !

Nu-l alăturăm întîmplător pe Enescu generației precursorilor. Mai există un factor care ne

obligă să procedăm în acest mod, acela al valorii artistice. Este departe de noi gîndul să subapreciem creaţia pionierilor muzicii româneşti. Dimpotrivă, susţinem sus şi tare că este prea puţin cunoscută, executată, preţuită şi valorificată. Compozitorii veacului trecut ne-au dat primele mărturii ale şcolii noastre muzicale în forme de certă vitalitate artistică. Pentru aceasta trebuie să le purtăm recunoştinţă. Comparînd nivelul artistic al lucrărilor lor cu cel al lucrărilor generaţiei ulterioare, se relevă fenomenul îmbucurător al mersului ascendent. Ca atare, sub raport estetic, nu întotdeauna se realizează perfecţiunea datorită nesincronizării elementelor constitutive şi, în primul rînd, raportul dintre tehnica de factură clasică-romantică şi intonaţiile populare. Neconcordanţa acestor două compartimente nu poate fi explicată decît prin lipsa experienţei. Or, generaţia următoare profită în mai mare măsură decît generaţia lui Dima, Stephănescu şi Caudella de o acumulare de realităţi artistice concrete. Consecinţa va fi de natură calitativă. Aici găsim în mare parte explicaţia de ce formele ample, monumentale, simfonice, se lasă mai anevoios stăpînite şi însuşi simfonismul, ca principiu altoit pe trunchi românesc, este peste puterile precursorilor. Ei se află în elementul lor în formele miniaturale unde realizează adevărate capodopere. Anticipăm, oferind exemplul corurilor lui Musicescu, liedurilor lui Dima şi Caudella, miniaturilor instrumentale de Stephănescu, I. Mureşianu, C. Dimitrescu. În schimb, în operă, deşi încercările au fost repetate, rezultatele sînt, cu excepţii parţiale, neimportante pe plan universal. Totuşi, ne gîndim cu respect la *Petru Rareş* de Caudella, *Crai nou* de Porumbescu. La fel, în domeniul simfoniei. S-au înregistrat însă certe reuşite în domeniul simfonic de mai mică dimensiune, ca în uverturi, avînd lucrări meritorii în : *Uvertura naţională* de G. Stephănescu şi în *Ştefan cel Mare* de I. Mureşianu, în *Rapsodia română* de C. Porumbescu. Nu avem motiv să ignorăm creaţiile vocal-simfonice, rod al preocupărilor corale asidue, unde cîteva titluri impun preţuire : *Mînăstirea Argeşului* de I. Mureşianu şi *Mama lui Ştefan cel Mare* de G. Dima. La fel s-au creat adevărate pietre de hotar în domeniul muzicii corale bisericeşti prin G. Musicescu, Dima. Nu am epuizat numele autorilor de lucrări marcante din perioada care ne preocupă. Un fapt este cert : au existat preocupări componistice susţinute, animate de cele mai nobile intenţii, dar rezultatele le-au oglindit numai în parte şi astfel revenim la ideea iniţială. Sub aspect valoric, artistic, se conturează la cele mai multe lucrări, aparţinînd precursorilor, imperfecţiuni care le diminuează forţa artistică, făcînd ca zborul lor să nu se înalţe şi ca atare să nu se cuprindă cu privirea spaţii întinse. Se remarcă o anumită lipsă de generalizare, de sinteză, imaginile au un caracter excesiv de concret ; elementul abstract atît de comun artei muzicale se ţinteşte arareori. Enescu în primul rînd, ca şi alţi compozitori din generaţia sa, vor remedia această incongruenţă, reuşind să imprime lucrărilor tocmai ceea ce le lipsea compoziţiilor precursorilor şi în acest fel mesajul artistic capătă forţă de penetraţie, mergînd dincolo de hotarele geografice ale ţării noastre. Rezultă din aceste consideraţii că, în general, creaţia pionierilor muzicii noastre are o rază limitată de acţiune, la perimetrul românesc, şi abia în cîteva cazuri s-au conturat excepţii de la regulă ; ulterior, creaţia se distanţează, primeşte rezonanţe ce conferă producţiilor muzicale mult rîvnita generalizare universală, ceea ce implicit înseamnă că se obţine specificitate românească, inteligibilă ca problematică, oricărui meloman.

CONDIŢII NEFAVORABILE CREAŢIEI AUTOHTONE

De fapt aici sînt cauzele lipsei de generalizare a muzicii precursorilor despre care vorbeam mai sus. Faţă de compozitorii dinaintea lor, generaţia din a doua parte a secolului trecut dispune de cunoştinţe tehnice superioare, urmare logică a studiilor făcute în ţară şi străinătate. Numai că studiile acestea nu sînt întotdeauna de compoziţie, sau nu sînt complete. Se cunosc talente excepţionale, dar nefiind dublate de meşteşug, ele se ofilesc. Ne gîndim la Ciprian Porumbescu, care deşi a petrecut o vreme la Viena pentru studii muzicale, nu a absolvit cursurile necesare ; C. Dimitrescu, un distins compozitor, era un eminent violoncelist cu studiile de bază la acest instrument ; G. Dima se pregătise pentru cariera de muzician în general ; G. Musicescu studiase la Petersburg la capela imperială, deci cîntarea corală bisericească şi nu compoziţia la Conservator. Dar să nu ne limităm numai la perioada studiilor. Un compozitor nu se poate bizui numai pe cele acumulate pe băncile studenţiei. Cunoştinţele sale se cer continuate prin studii individuale, contacte cu mişcarea componistică contemporană, ori pentru aceasta se presupune existenţa unor condiţii favorabile. Asemenea idealuri erau adevărate utopii în condiţiile ţării noastre din acea epocă. Mai întîi, compozitorii precursori nu s-au putut consacra vocaţiei lor decît în clipele de răgaz oferite de numeroasele îndatoriri ca : dirijori, profesori, instrumentişti. Absorbiţi peste măsură de multiple obligaţii, au profesat compoziţia în clipe de răgaz. Viaţa muzicală nu era prea exigentă cu compoziţiile originale incluse în repertoriu şi de aici o ambianţă călduţă, prea puţin favorabilă competiţiei creatoare, confruntării ideilor de creaţie. În absenţa confruntării artistice interne şi externe, compoziţiile muzicale erau oricum binevenite. În acest context nu exista o preocupare pentru calitate superioară. Din păcate creatorii n-au fost sprijiniţi decît în prea mică măsură de instituţiile muzicale de atunci, mai ales „Societatea filarmonică" şi nici de critica muzicală. Nu înseamnă că nu s-au scris articole şi cronici după primele audiţii sau că în acestea nu erau şi formulări critice. Compozitorii nu găseau însă o preocupare sensibilă, per-

manentă, pentru creație. Lipseau articolele de sinteză, de problematică a creației. Materialele disparate care s-au scris nu echivalează cu o susținută activitate, cu o asemenea tematică. Dacă extindem cadrul condițiilor în care au zămislit compozitorii veacului trecut vom constata cu regret că oficialitatea nu a manifestat nici cel mai slab interes pentru creația muzicală autohtonă. Nici un semn de încurajare, nici o susținere materială. Adică, greșim. A existat un interes dar de natură contrară, un dezinteres, o dirijată campanie de compromitere a lucrărilor muzicale originale ce depășeau ca sferă de cuprindere treapta publicului format din păturile de jos. O operă națională ca *Petru Rareș* de Ed. Caudella a fost sistematic boicotată de așa-numita „societate înaltă". Vom înțelege mentalitatea și condițiile cu totul nefavorabile muzicii autohtone din două fragmente apărute pe marginea acestui eveniment.

Primul, din ziarul *Timpul*: „D-l Caudella debutează, însă debutează ca un maestru. Unde? Într-o țară unde lipsesc și mijloacele și mediul pentru formarea unui compozitor..." [1]

Cea mai elocventă mărturie a atitudinii oficialității ne-o furnizează articolul din *România Musicală* datorat lui M. Cordoneanu. Reproducem pasajul ce ne interesează în pofida dimensiunilor sale:

„*Petru Rareș*, operă română, cu subiect istoric național, iată într-adevăr un eveniment artistic de cea mai mare importanță pentru țara noastră. Ce mîndrie ar fi fost pentru alte neamuri, pentru un asemenea eveniment! Ce indiferență însă în primele noastre strate sociale, căci nici măcar din curiozitate n-au venit să audă această operă, pentru care nimeni nu i-ar fi obligat să aplaude sau să se entuziasmeze!

Elita noastră s-a dus în corpore la opereta germană, ca și cum pentru ea nici n-ar fi existat opera română.

Cum? Se dă prima operă română, cu subiect istoric național, compusă de un Român, cîntată și jucată de artiști români și elita noastră socială preferă să se ducă la un teatru străin, unde să admire cancanurile cîntărețelor... ușoare? Ce lipsă de patriotism, ce lipsă de mîndrie națională, ce dispreț pentru neamul din care fac parte! Aceste rînduri nu le scriem pentru noi cei de astăzi, căci sîntem prea mult obișnuiți să auzim și să criticăm astfel de lucruri, ci le scriem ca să rămînă ca document istoric și ca să vadă și alte popoare de ce fel de simțăminte sînt însuflețiți înaltele noastre strate sociale". [2]

Este adevărat că au fost și alte cauze care au creat o asemenea atitudine, ce nu aparține numai cercurilor oficiale. Pentru prea mulți muzica românească se reducea la pseudocompoziții de muzică ușoară, cvasifolclorică, lansate de editorii muzicali. Cenușiul acestor piese, banalitatea sentimentală, prostul gust au făcut ca să se acrediteze concepția că muzica noastră este această muzică, ceea ce s-o recunoaștem, comparativ cu compozițiile universale — opere, simfonii — la care era raportată nu putea face o impresie favorabilă. Adevăratele lucrări, edificatoare pentru stilul muzicii noastre, nu se executau, iar dacă se întîmpla ca o operă să se joace, se aranja totul ca să treacă, pe cît posibil, neobservată. Nu exista încredere în forțele componistice autohtone. Mai mult, se considerau mari compozitori autorii de romanțe, valsuri, sau autorii de sîrbe, doine și hore confecționate în serie de colaboratorii lui Gebauer et Comp., ale căror merite incontestabil în răspîndirea muzicii ar merita atenția muzicologilor de astăzi. Acest fenomen transpare dintr-o cronică din ziarul *Adevărul*: semnatarii A. Beldiman și C. Mille ajung, în sfîrșit, la concluzia că muzica lui Caudella la *Petru Rareș*, e serioasă, nefiind ...„romanțe de Cavadia și valsuri de I. Ivanovici" [3]). Este departe de noi gîndul să subestimăm valoarea unor compoziții ca *Valurile Dunării* de Ivanovici, piesă de faimă mondială, o capodoperă a genului. Aici însă se analizează fenomenul presupuselor compoziții de tipul unor valsuri (la plural), care nu reprezintă o strălucire genială, ci producții de duzină. De asemenea, cuvîntul „muzică serioasă" din citatul de mai sus nu poate fi interpretat că ni-l însușim *ad litteram* și în acest fel am înclina să credem că lucrări ca *Valurile Dunării* „nu ar fi serioase".

Existența unei pseudoliteraturi muzicale de calitate inferioară era, din păcate, o realitate ce a avut repercusiuni negative asupra atmosferei în care activau creatorii de prestigiu. Cu atît mai nefastă este situația cu cît ea și-a extins raza de influență și asupra muzicii compozitorilor de frunte. Deși nu au adoptat în toate cazurile specificul genurilor muzicii ușoare, o oarecare paloare, un colorit cenușiu, de calitate intonațională inferioară se poate detecta și în creația compozitorilor precursori. Chiar în privința abordării genurilor populare, s-au lăsat prea mult înrîuriți de melodiile, am zice folclorizante, de tipurile stilistice rutiniere ce fuseseră lansate prin tipăriturile răspîndite cu generozitate. Caracterul comercial, de epatantă accesibilitate, tributar unor formule stereotipe va înrobi în unele cazuri fantezia, pironind-o în clișee convenționale. În loc ca prin creații să se purifice repertoriul de duzină, să se distileze, să se aerisească, compozitorii s-au lăsat ei înșiși antrenați de gustul mediocru, acceptîndu-l în mare măsură și, implicit, incluzîndu-l sub forme specifice în lucrări. Prin aceasta se coboară nivelul creației, ceea ce cu trecerea anilor ne pare adeseori impur, eterogen stilistic, iar substanța muzicală de calitate discutabilă. Nu categorisim

[1] Sig. *Petru Rareș*, „Timpul", București, 1900, 5 noiembrie. Desigur în rîndurile citate sînt și afirmații eronate. Ed. Caudella nu debutează în 1900, deoarece de două decenii i se joacă lucrări la Teatrul Național.

[2] C. M. Cordoneanu, Opera Română, *Petru Rareș*, *„România Musicală"*, nr. 19, 1900, 15/28 noiembrie.

[3] A. Beldiman și C. Mille, *Petru Rareș*, Adevărul, București, 1900, 5 noiembrie.

absolut toate partiturile muzicale cu o asemenea etichetă. Avem în vedere fenomenul de ansamblu al creației precursorilor.

Gustul publicului, în acest caz, al amatorilor de muzică simfonică, al iubitorilor operei, nu era nici el prea emancipat și acționa negativ asupra preocupărilor componistice autohtone, din direcția contrară. Astfel, dacă într-o lucrare se scria într-un limbaj mai evoluat, mai apropiat celui contemporan, deși nu se recurge încă la cromatismul wagnerian, la simfonismul franckian, ci la un stil ce avea modele identificabile sau nu în creația lui Schumann, Weber, Berlioz, Liszt din rapsodii, se considera prea îndrăznet, prea avansat. Într-o formă deghizată, i se reproșează lui Caudella, pentru muzica la *Petru Rareș*, că față de epoca în care se petrece acțiunea, „muzica e prea modernă". Se exprimă în acest fel părerea directă despre stilul operei în care se întîlnesc modulații, acorduri de septimă micșorată (care nu mai puteau fi „moderne"), acorduri de nonă, întîrzieri etc.

Într-adevăr, partitura operei lui Caudella conține pagini ce relevă mîna maestrului, sonorități inedite, efecte sonore colorate. Dar de aici și pînă la a îndreptăți calificativul „modern" este o distanță apreciabilă. Reproșuri de natură asemănătoare puteau fi adresate și lui C. Dimitrescu, G. Dima, G. Stephănescu, care prin stilul lor operau cu același cerc de mijloace stilistice. Aflați între Scylla și Caribda, compozitorii noștri din perioada formării muzicii românești au avut de înfruntat suficiente presiuni și mentalități care nu erau de natură să genereze climatul prielnic creației.

INTERFERENȚA UNIVERSAL-NAȚIONAL

Componentul universal al artei muzicale comportă cel puțin două aspecte nemijlocite : adoptarea formelor muzicale consacrate și preluarea unor procedee stilistice specifice unui creator. Deasupra acestora se impune mesajul universal, ca sumă a atributelor artistice, capabil să confere lucrărilor forță de penetrație orizontală și vitalitate în timp.

Condiția elementară a afirmării muzicii profesioniste românești era demonstrarea existenței sale. Pentru aceasta se cereau asimilate formele clasice. Se aveau în vedere atît genurile muzicale de la cor și pînă la simfonie și operă, cît și structurile propriu-zise de la perioadă la allegro de sonată. Adoptarea tiparelor presupune studii, condiții de lucru, condiții de interpretare. În plus nu putea fi vorba de o preluare mecanică, ci în cadrul acestor forme trebuiau turnate idei originale, o muzică autonomă de formele împrumutate. Numai separarea sau numai conjugarea lor ingenioasă putea duce la dobîndirea căii proprii.

Procesul adoptării genurilor și structurilor clasice nu se face dintr-o dată, ci într-un șir de ani, într-un efort considerabil. S-au înregistrat suficiente cópii, scheme imperfecte, dar în cele din urmă, compozitorii precursori au demonstrat că s-au achitat de această misiune. Numai că adoptarea respectivă nu a fost mecanică și nici izolată. S-a cristalizat în dependență de dobîndirea unui specific. Și în acest moment intervine dificultatea maximă : conjugarea formelor apusene cu simțămintele proprii, cu ethosul muzicii de proveniență folclorică, singurul care putea să asigure originalitate.

Nu în toate lucrările s-a urmărit realizarea acestor imperative. Excepțiile sînt răzlețe și explicabile. G. Stephănescu în *Simfonia în La major* își propune numai stăpînirea formelor clasice. Scrisă în timpul anilor de studii, acest obiectiv apare pe deplin justificat. În lucrări corale, fenomenul e invers, compozitorii urmăresc realizarea specificului național. Formele vocale și vocal-instrumentale sînt mai sensibile la experimente de ordin național. Nu am folosit întîmplător cuvîntul experiment, deoarece el își are sensul deplin în perioada căutărilor înfrigurate pentru o substanță națională. Genurile instrumentale și simfonice, cu excepția celor ce reclamă o conciziune, proporții reduse, apropiate cîntecului popular, păreau refractare la simfonizare. Circula ideea potrivit căreia nu este posibilă o simfonie, o formă de amplă generalizare care să se întemeieze pe cîntecul popular. Această opinie din păcate va dăinui multă vreme la unii compozitori.

Simfonia, în afară de Stephănescu, mai apare în creația lui P. Ciuntu, dar în condiții similare, problemele de măiestrie strictă nu mai lasă loc căutărilor specificului național. Rezultatul este inevitabil același. Schemele sînt respectate cu rigoare, substanța muzicală însă nu se impune. La fel se petrec lucrurile și în cvartet și sonată, se scriu lucrări, se demonstrează asimilarea formelor, dar în privința expresiei nu se poate evita tributul imitației. Schemele se preiau împreună cu stilul compozitorilor clasici sau romantici, ceea ce defavorizează individualitatea respectivului autor. Se va înțelege însă curînd că singura cale pentru evitarea epigonismului este apelarea la cîntecul popular, că este de preferat copierea acestui element care atîta timp cît nu fusese explorat, putea împrumuta muzicii nota originală.

În cvartetele lui Dimitrescu, avem în vedere ultimele, se sesizează această întoarcere la matcă, deși se face cu prudență, cu timiditate. Din fericire, succesorii precursorilor, mai corect majoritatea lor, a acelor creatori care au recurs la formele instrumentale ample, au învățat lecția, neluînd experiența de la început pe cont personal, ci într-un anumit fel continuînd drumul de unde s-au oprit înaintașii. Așa va proceda G. Enescu, debutînd cu strălucire prin lucrări folclorice, deși anterior compusese simfonii de școală, cantate și alte lucrări. Număr de opus acordă însă, după o perioadă bogată de căutări de laborator, șirului de lucrări ce se inaugurează prin *Suita română* (1897) și se afirmă în *Poema română*, op. nr. 1.

Să nu se creadă că muzicienii de la bun în-

ceput şi-au dat seama de tezaurul ascuns în folclor. Observaţia are valabilitate şi după ce o serie de compozitori au înţeles şi au demonstrat crezul lor. După ce mulţi creatori fuseseră cîştigaţi de ideea folclorului, această concepţie era o chestiune totuşi, personală, în faza începuturilor. Atunci cînd abia se schiţau tentative folclorice, părerile contrare aveau un caracter nociv, deşi ele par să pornească nu atît dintr-o intenţie premeditată, cît dintr-o neînţelegere a sa. De cele mai multe ori, neînţelegerea s-a datorat necunoaşterii cîntecului popular. Cu cît compozitorii sînt mai legaţi de vatră, cu atît mai mult se vor manifesta ca partizani ai specificului naţional. Şi această constatare are aplicare generală. Cu cît compozitorul este mai departe, prin mediul în care creşte şi se formează, de folclor, în special de cel rural, cu atît înţelege mai anevoios sau prea puţin foloasele pe care le poate avea contactul şi inspiraţia din cîntecul popular, inclusiv cel lăutăresc. Ceea ce apare surprinzător este că unii muzicieni stabiliţi în virtutea împrejurărilor în străinătate, au avut nostalgia folclorului : cereau în scrisori melodii populare, pentru a le prelucra, atît de puternică fusese impresia exercitată de acesta în copilărie sau în momentele de contact cu el. Grăitor este cazul lui E. Mandicevschi. Anii petrecuţi în străinătate fac ca dorul după melodiile patriei să se accentueze. Ne gîndim nu numai la Enescu, ci şi la D. G. Kiriac, care, în ultimul deceniu al secolului trecut, pe cînd se afla la Paris, îşi edifică părerea anterioară că în folclor se află secretul originalităţii muzicii noastre. Afirmaţia rămîne valabilă şi în cazul compozitorilor precursori care au studiat peste hotare. În contact cu muzica altor popoare au înţeles necesitatea făuririi propriei culturi şi găsirea individualităţii sale, plecînd de la cîntecul popular. Calea nu apare dintr-odată şi nici la toţi compozitorii, deoarece mediile în care îşi petrec anii nu le sînt întotdeauna favorabile. Prielnic apare terenul în cazul lui Musicescu la Petersburg, unde activau în acea perioadă compozitorii aşa numitului grup al „celor cinci", pentru care melodia populară constituia elementul suprem în asigurarea fizionomiei naţionale. Este indiscutabil că Musicescu a cunoscut aceste idei, care circulau în 1870, ani în care Musorgski compunea *Boris Godunov*. Asemenea lucrări nu puteau trece neobservate de Musicescu, fără să nu-i ofere prilej de reflecţii, de analogii cu muzica românească. Aceste influenţe se vor manifesta în preocupările lui Musicescu. Într-un memoriu din 1890, Musicescu arată foarte clar că abia după întoarcerea lui din Rusia datează interesul său pentru folclor. „Dîndu-mi seama de valoarea cîntecelor populare române, de însemnătatea culturii acestui gen de muzică, precum şi de efectul ce ar produce într-o naţiune răspîndirea acestora într-un mod sistematic, mi-am propus să fac o mică colecţiune de aceste cîntece luate direct din gura poporului... Aceasta am început încă de pe la 1874" [4]).

Şi la Viena existau tendinţe pronaţionale în muzică, provenite de la muzicieni cehi, polonezi, maghiari. Anii de studii petrecuţi în Germania îi întăresc convingerea lui Iacob Mureşianu despre necesitatea valorificării folclorului. Într-o scrisoare către fratele său, din 14 iunie 1881, are o referire extrem de grăitoare, un adevărat program de acţiune pornind de la folclor :

„...Scopul şi tendinţa mea în artă nu o pot urmări şi nutri aicea (în Germania), ci numai în ţară. Tot ce am auzit şi ştiut pînă acum muzică românească, s-a finit la mine, totul am întrebuinţat, trebuie să-mi adun altele nouă, se înţelege populare, că celelalte nu-s bune de nimic, dacă voiesc să lucrez românește. Voiesc să adun toate cîntecele populare, să le pun pe note şi să le răspîndesc prin publicul român, acesta e punctul întîi ; punctul doi e că, prin aceea că le adun, am dreptul să le răpesc şi pentru mine în opusurile mele. Oh ! ce frumoase sonate şi simfonii voi croi din ele !" [5])

La Paris se trezeşte, către sfîrşitul secolului, un adevărat curent de resuscitare a vechilor moduri medievale, ceea ce oferea similitudini izbitoare cu muzica noastră modală. Interesul pentru coralul gregorian existent şi la Debussy şi la reprezentanţii Scholei Cantorum va avea analogii în mintea tinerilor noştri muzicieni cu monodia bizantină. Ori, din Paris se vor înfiripa unele idei ale compozitorilor noştri în contact cu estetica lui Debussy, dînd un puternic impuls mişcării noastre muzicale din secolul XX. În plus, ideea naţională în muzică era acreditată în centrele muzicale, fiind impusă de compoziţiile cu amprentă folclorică ale lui Liszt, Smetana, Ceaikovski. În înseşi ţările cu veche tradiţie muzicală ca Italia, Germania, se manifestă interes crescînd faţă de folclor. În acest climat muzical tinerii români aspiranţi în compoziţie găsesc premisele externe ale adaptării tehnicii lor creatoare la structura folclorului. Cele interne erau însă mai puternice şi conduc înspre necesitatea imperioasă a eşafodării muzicii naţionale. Chiar dacă anumite piedici, mentalităţi se pun în calea afirmării muzicii româneşti, totuşi acestea apar minore în raport cu frontul care păşea impetuos spre realizarea nobilului ţel.

Între obstacolele menţionate se aflau afirmaţiile unor răzleţi muzicieni, potrivit cărora muzica populară nu dispune de valenţele necesare creaţiei. Alexandru Zissu scrie în acest sens „...cîntecele noastre naţionale sunt cu totul sărace de armonie, şi melodiile lor sunt cu totul monotone ; de unde provine aceasta ? Negreşit din lipsa ştiinţei muzicale". Mai departe citim „...îndată ce aceste melodii fură tratate într-un

---

[4]) G. Musicescu, *O călătorie a corului Mitropolitan în Transilvania şi Banat*, vezi G. Breazul *Gavril Musicescu*, 1962, pag. 53.

[5]) Gh. Merişescu, *Iacob Mureşianu*, Ed. muzicală, 1966, pag. 181, Scrisoare din Leipzig, din 14 iunie 1881.

mod mai savant, pierdură monotonia lor, dar totdeodată și culoarea locală, singurul lor merit". [6])

Nu ar trebui să comentăm aceste cuvinte, deoarece șubrezenia lor apare strigătoare la cer. Știința muzicală lipsește cîntecelor noastre? Desigur, structura monodică nu oferă în stare nativă soluțiile înveșmîntării ei armonice. Dar de la aceasta și pînă la a vorbi despre absența științei muzicale este o cale lungă. Cîntecul popular nu este lipsit „de știință", de legități specifice, care constituie reguli și norme aflate în obiectivul principal al folcloristicii. Dacă Zissu are în vedere prin „știința muzicală" învățăturile disciplinelor clasice, pe care le-ar dori permutate la condițiile melosului nostru popular, atunci confuzia devine flagrantă deoarece amestecă nediferențiat domenii și arte diametral opuse. Eroarea se înscrie în contextul reproșurilor formulate prin prisma artei profesioniste la adresa artei noastre folclorice. Concluzia, necunoașterea muzicii populare. Neîncredere în potențialul melosului folcloric se manifestă și în unele cronici muzicale, ca în cea consacrată operei comice *Olteanca*, din ziarul ieșean *Unirea*, în care se afirmă că muzica populară nu este suficient de bogată și că n-ar exprima suficiente sentimente. Tot aici s-ar include și obiecțiile făcute unor compozitori pentru faptul că se coboară la nivelul scăzut al melodiilor populare. Ilustrativă în acest sens este mărturia lui G. Musicescu, care făcuse publice cuvintele omului de știință Grigore Cobălcescu: „Nu ți-e rușine, d-ta profesor la Conservator, să te ocupi și să produci în lume cîntece de prin crîșme, azi cînd este un Mozart, un Beethoven!" [7])

PLEDOARII PENTRU LEGĂTURA CREAȚIEI CU FOLCLORUL

Din fericire, asemenea remarci sînt puține și în inferioritate absolută față de ideile exprimate în susținerea afilierii creației autohtone la seva populară. Au vehiculat păreri pe această linie compozitorii și criticii. Impresionează claritatea opiniilor și patriotismul în scrierile lui G. Musicescu și Iacob Mureșianu. Nu înseamnă că alți compozitori sînt lăsați în umbră, neavînd „fraze program". Dima, Caudella, Stephănescu și Dimitrescu nu sînt cu nimic mai prejos, deoarece creația lor se identifică în programele naționale scrise de militanții muzicii noastre. Ei nu și-au așternut pe hîrtie ideile călăuzitoare, ceea ce nu înseamnă că nu le-au avut. Creația o demonstrează.

Dintre scrierile care reflectă poziția națională a muzicienilor noștri, în care se caută imprimarea unui curs original pornit de la filonul tezaurului folcloric, am reținut două mai importante. În decembrie 1895, în *România Musicală*, sub pseudonimul „Aguletti", un neidentificat (de noi) autor scrie un articol cu titlul *Musica Românească*, în care se găsesc cuvinte mobilizatoare, încercîndu-se a se descoperi cine va juca rolul lui Glinka în muzica românească. Se scrie acolo: „Și ce comoară neștiută de nimeni, nedescoperită și nespus de frumoasă este muzica noastră românească! Originalitatea melodiei, ritmul și caracterul muzical românesc îngăduie a se da la iveală opere de muzică vocală și instrumentală neîntrecute numai din punctul restrîns naționalist (? n.n.) dar chiar sub aspectul muzicii generale...

Tinerilor noștri muzicanți le rămîne răspunsul. Vadă ei, că e prea frumoasă muzica românească, prea sînt mișcătoare temele, doinele, horele și rapsodiile (sic, n.n.) noastre, pentru ca să nu-i inspire și să nu-i împingă la crearea unei școale muzicale române.

Numai... fie ei naționaliști și artiști."

Prin cuvîntul „naționaliști" se are în vedere „patrioți", adică folositori națiunii. Asemenea cuvinte nu puteau să nu aibe ecouri pozitive, deși au putut da naștere și la nemulțumiri, deoarece prea mult se punea totul în sarcina viitorului, neobservîndu-se în schimb operele realizate. Neidentificatul „Aguletti" susține că, în materie de creație, „nu avem nimic", în sensul real. Această afirmație denotă aceeași necunoaștere a ceea ce se compusese pînă atunci, pînă în pragul apariției lui G. Enescu. Dacă am respecta *stricto sensu* cele relatate, ar însemna că Enescu ar trebui asemănat în muzica noastră cu Glinka în muzica rusească. Or, această analogie este neconformă realității. Înaintea lui Enescu au fost alte figuri componistice proeminente care au îndeplinit opera de pionierat în domeniul operei și simfonic. Aceștia sînt: Caudella, Stephănescu, Dimitrescu și Mureșianu, adăugîndu-li-se creatori ai altor genuri, Musicescu și Dima. Dar să nu anticipăm. Vom mai reveni asupra acestei probleme.

Cele mai limpezi idei în legătură cu mersul muzicii românești, mai complete și răspicate ni se par cele datorate lui Grigore Ventura. Într-o conferință ținută la Ateneu, la 10 octombrie 1883, deci în plină ofensivă a înfiripării muzicii naționale, G. Ventura spune: „Ne-am obișnuit prea mult a ne considera în muzică niște imitatori ai civilizației occidentale, lăsînd la o parte unele elemente ale dezvoltării noastre naționale, în cari am avut și putem avea o individualitate

---

[6]) Al. T. Zisso, *Necesitatea de a crea un Conservator de muzică, în Dîmbovița*, București, 1860, 19 octombrie.

[7]) G. Musicescu în *Naționalism sau cîntece populare*, în *Arta* (Iași) an. II, nr. 7 (1 iunie 1885), pag. 50 și *Cîntările bisericești și muzica poporană*, în *Arhiva* (Iași), an. XII, nr. 7—8, 1901.

proprie a noastră". Concluzia la care ajunge este de o importanţă fără precedent.

„Dar ceia ce cred, ceia de care sunt adînc convins, este că muzica noastră populară ne oferă un adevărat şi bogat tezaur pe care nu trebuie să-l dispreţuim. Prin caracterul ei oriental, prin tonalitatea ei naţională, *muzica noastră populară trebuie să devie baza pe care vom edifica arta muzicală română*" (s.n.). [8]

Orice comentarii ni se par de prisos. Cuvintele lui Ventura pledează de la sine pentru conţinutul pe care-l exprimă fără echivoc. Nu intenţionăm să-i atribuim acestui critic paternitatea ideii de muzică naţională. Nici nu am reuşi să demonstrăm aşa ceva deoarece cu mult înainte în compoziţii se mergea pe această linie. Gr. Ventura însă indică, cum nimeni altul nu o face pe atunci, direcţia dezvoltării muzicii noastre pentru a deveni personală şi neatîrnată.

(va urma)

ÎNSEMNĂRI

Amintiri despre Constantin Brăiloiu

de **MILIŢA ILIJIN**

Era în toamna lui 1955, cînd Constantin Brăiloiu a venit la Belgrad, ca invitat al Institutului de Muzicologie.

Brăiloiu era cunoscut de lumea muzicală a Belgradului, de aceea apare foarte natural ca publicul muzical să fie atras de conferinţa sa, ţinută la 21 septembrie, în localul Academiei sîrbe de ştiinţe şi arte. Vorbea despre necesitatea unui sudiu comparat al floclorului muzical din Balcani, bizuindu-şi expunerea pe exemplul lui Bartók şi stabilind un larg diapazon de componenţi constitutivi pentru acest fel de activitate ştiinţifică. Interesul pe care l-a creat această conferinţă s-a reflectat într-o discuţie animată şi a reieşit din faptul că conferenţiarul a fost asaltat de muzicologi şi ziarişti timp de mai multe zile consecutiv.

În întîlnirile personale cu compozitorul Petar Konjović (care avusese iniţiativa de a-l invita la Belgrad), cu Stana Djurić-Klajn (muzicologă şi directoare a Institutului de Muzicologie), cu Miodrag Vasiljëvić (etnomuzicolog) şi cu alţi muzicologi, Brăiloiu a avut îndelungi convorbiri despre muzică, muzicologia şi etnomuzicologia iugoslavă ; el arăta un deosebit interes pentru ascultarea muzicii tradiţionale înregistrată pe benzi de magnetofon la Institutul de Muzicologie şi în Institutul de Etnografie. Era entuziasmat de înregistrările de cîntece diafonice, din regiunile de munte, pe care le considera exemplare unice, importante ale moştenirii folclorice arhaice.

Înainte de a veni în Jugoslavia, Brăiloiu îşi exprimase dorinţa de a vizita şi unele sate din regiunea Voivodina, cu populaţie românească. În aceste împrejurări, profesorul Milan Vlajn şi cu mine,-am avut fericirea să petrecem vreo 10 zile de neuitat cu stimatul nostru oaspete, în satele din Banat şi anume în Torak, Deliblato şi Vladimirovać.

La plecarea noastră spre Vojvodina, Brăiloiu era foarte emoţionat.

Locuitorii satelor pe care le-am vizitat erau plini de atenţie, ni se făcea peste tot o primire cordială. Brăiloiu se interesa de tot ceea ce era în legătură cu viaţa şi cu arta lor, dar îşi îndrepta în mod imperceptibil cercetările spre ritmurile simple ale cîntecelor şi ale numărătorilor de copii. Se interesa în mod deosebit de bocitoare, fiind informat dinainte că acest obicei exista şi în aceste regiuni. Fiecare întîlnire cu povestitorii, cîntăreţii şi dansatorii umplea din abundenţă caietele noastre de note. Întîlnirea cu Persa Pol, bocitoare profesionistă din Vladimirovat, a fost o întîmplare care nu se va uita niciodată.

Persa Pol era o femeie de statură mică, slabă, inteligentă şi energică, care gesticula cu vioiciune. Ni se spusese că ea era cea mai bună dintre bocitoare şi, în ultimul timp, singura bocitoare profesionistă a satului. De la prima vedere îţi dădeai seama că era conştientă de

[8] Gr. Ventura, *George Enescu*, în *Revista idealistă*, Bucureşti, 1903, vol. I, martie, pag. 192.

rolul său, înfățișarea ei fiind plină de demnitate. Cînd ea a improvizat — la cererea noastră — un cîntec funebru, mi-a făcut impresia că în acel moment, Brăiloiu avea aerul unui om profund emoționat, surprins. El începu să lucreze cu îndîrjire. Ne spunea : „Persa nu este o persoană, este un personaj. Ea este o adevărată artistă. Nu este numai o bună cîntăreață, cu calități vocale superioare și, de asemenea, concepția sa, creația sa, modul de a se exprima și comportarea sa, în general, sînt surprinzătoare." Timp de trei zile, Brăiloiu n-a părăsit aproape deloc pe Persa Pol. Se vedea că el dorea să pătrundă subtilitățile și posibilitățile ei tehnice și de fond. Se pricepea să o stimuleze cu pricepere, și Persa — ni se părea nouă — era capabilă întru totul să-i satisfacă cerințele sale subtil artistice și științifice. În cele din urmă, cu toții am simțit punctul culminat al tensiunii cînd Brăiloiu a reușit să o convingă pe Persa să-i cînte cîntecul funebru pe care l-ar fi cîntat dacă el însuși ar fi fost mort. S-a stabilit ca ea să-și închipuie că ar fi fost adus mort în loc să fi sosit viu în vizită în satul lor, cum era anunțat. În acest fel, Brăiloiu voia să verifice și să se convingă în modul cel mai concret posibil, în ce măsură erau dezvoltate posibilitățile de exprimare directă, fără modele preconcepute și fără clișee gata făcute ale unui improvizator talentat.

Eram în camera modestă a Persei. Ne așezasem, Persa, Brăiloiu, Vlajn și cu mine, în jurul mesei, pe micile bănci de lemn. Ceilalți (vreo duzină de cîntăreți și curioși din vecinătate), rămăseseră în picioare, din cauza lipsei de scaune. Persa ceru cîteva minute pentru a se concentra și a se gîndi. Și, cînd începu să recite în versuri tragedia închipuită ce se zice că l-ar fi lovit pe Brăiloiu pe drum și povestea emoționantă a doliului întregului sat ai cărui locuitori alergau cu toții ca să primească pe nefericitul lor compatriot, se auzeau în cameră hohotele de plîns înăbușite ale femeilor. Noi toți eram mișcați și în același timp impresionați nu numai de conținutul improvizației, plin de imaginație, ci și de tehnica vocală de interpretare de care făcea uz Persa, trecînd după fiecare vers la plîns care, ca un refren, sfîrșea ideea și se însera în ritmul cîntecului.

În aceeași seară ne-am luat rămas bun de la Persa. Cu toate acestea, a doua zi am întîlnit-o încă o dată, într-un mod neprevăzut. Era în zori (înainte de răsăritul soarelui), cînd traversam pe străzile întunecate ale satului, încă ațipit, într-o trăsură care ne ducea la gară. Deodată, zărirăm, chiar în fața noastră, o fereastră luminată și ne dădurăm seama că era un mort în acea casă iar Persa cînta în aer liber, în curtea defunctului. Conform obiceiului, ea trebuia să se ducă, însoțită de membrii familiei defunctului, în zorii zilei, să cînte în camera mortuară și să plîngă soarta lui care l-a lipsit de lumina zilei. Ne-am oprit în fața acestei case și auzirăm, în acel moment, martori întîmplători, în viață, ai unui obicei antic și al rolului pe care îl are Persa în viața și în moartea concetățenilor săi.

Nu cred că amintirile acestei șederi la Vojvodina și tot ce am trăit acolo se vor șterge vreodată. Nu numai pentru că am stabilit, cum se întîmplă de obicei pe teren, legături intime pe tema tradiției cu poporul. De data aceasta, întîmplarea era unică ; mai întîi pentru că asistasem la întîlnirea unui mare savant cu o adevărată artistă populară. În același timp, nu trebuie să pierdem din vedere că Brăiloiu era pe atunci cuprins de nostalgie și că acești oameni reprezentau pentru el mult mai mult decît niște simpli cîntăreți cu care, cercetătorul trebuie să găsească, în procesul de cunoaștere reciprocă, o limbă comună. Brăiloiu găsise nu numai această limbă comună, ci și altceva cu mult mai profund care îl lega de acești oameni și de cercetările sale în acest mediu.

În adevăr, era uimitor cum reușea Brăiloiu, în orice ocazie, ca bun cunoscător să influențeze și să cîștige încrederea, într-un timp scurt, cîntăreților, dansatorilor și povestitorilor, pentru munca lui. Nu numai pentru că Brăiloiu venise ca un compatriot al lor și că ei erau informați dinainte că era un muzicolog renumit. Poate că nu asta era pentru ei de o importanță deosebită. Din Brăiloiu emana un fluid de putere sugestivă pe care nu-l are decît cel care pe de-a-ntregul este sigur de el însuși.

Brăiloiu lucra cu mult calm, cu multă delicatețe în comportarea sa față de ceilalți, dar și cu multă perseverență pentru a scoate de la un cîntăreț totul chiar și ceea ce acesta a uitat că știe. Și nu sînt mulți cei care au acest dar. El era neobosit și aproape neîndurător cînd insista asupra amănuntelor. Și, cînd toată lumea era obosită, curiozitatea lui nu scădea ca și cum abia atunci aștepta principalul care îl interesa. În sfîrșit, cînd toată lumea se retrăgea pentru a se odihni, în camera lui Brăiloiu lumina nu se mai stingea. El continua să lucreze — asculta înregistrările, nota, verifica, absorbind în acest fel acea valoare folclorică ce îi era atît de scumpă.

Ne-am întors la Belgrad foarte mulțumiți, Brăiloiu părea că și-a satisfăcut o dorință pe care o avea de mult timp, iar noi am trecut printr-o școală excepțională a savantului care ne-a relevat numeroasele subtilități ale cercetării folclorului. În același timp, am cîștigat un prieten care nu ne-a uitat niciodată.

Brăiloiu a părăsit Belgradul cu dorința de a reveni.

Mai tîrziu, am avut cîteva convorbiri cu el cu privire la intenția lui de a asista la Congresul Uniunii folcloriștilor din Jugoslavia, dar această intenție ca și cea de a studia, după șederea sa în Jugoslavia, fenomenul „padalice" din Homolke (Serbia de est) au rămas din nenorocire nerealizate, după cum au rămas, probabil, nerealizate și alte numeroase dorințe ale acestui lucrător neobosit, mare savant și om stimat...

Ritmurile Aksak și aplicațiile lor în arta dirijorală modernă

de CONSTANTIN BUGEANU

Dirijatul s-a limitat mult timp, în ceea ce privește tactarea, la un sistem metric pe care azi l-am putea denumi clasic. Dar în a doua jumătate a sec. 19 și mai ales la începutul sec. 20, influența muzicii populare est-europene și exotice a adus în muzica simfonică în domeniul ritmicei, noi mijloace, care au pus în dificultate sistemul clasic de tactare.

Se știe că în muzica unor popoare slave, în muzica românească, turcă ș.a., există unele ritmuri neobișnuite muzicii cunoscute pînă acum. Ele au fost descoperite de către folcloriștii bulgari și descrise parțial de Bartok, care le-a cunoscut și în muzica românească. Este meritul incontestabil al marelui muzicolog român Constantin Brăiloiu de a le fi definit în mod exaustiv, de a fi arătat că ele formează un sistem ritmic aparte, și de a le fi dat denumirea sugestivă și corectă *aksak*, astăzi consacrată.

Notarea acestor ritmuri cere folosirea măsurilor mixte, exprimate prin fracții avînd la numitor valori mici sau foarte mici. Pentru dirijor tactarea unor asemenea măsuri pune probleme noi, necunoscute tactării clasice. Cauza stă în faptul că bătaia echivalentă cu o durată care ar depăși viteza metronomică de aprox. 132, nu ar fi de nici un folos întrucît fie că ar aduce confuzii în orchestră, fie că ar fi practic irealizabilă de către dirijori. De aceea dirijorul e nevoit să ia ca durata de bază a tactului un multiplu prin 2, 3 sau chiar 4 asemenea durate rapide. Dar măsurile fiind mixte, apar în același tact bătăi de valori diferite, al căror raport e irațional 2 : 3 sau 4 : 3. Asemenea tacte se deosebesc așadar de cele clasice prin faptul că au unul sau mai mulți timpi alungiți. Denumirea lor logică ar fi aceea de tacte *aksak*.

O expunere sistematică a tactelor aksak lipsește pînă azi. Quasi totalitatea manualelor sau cărților despre dirijat le ignorează complet. Fac excepție : *Nicolai Malko, The Conductor and his baton*, ed. Hansen Copenhaga, 1950, (p. 79—88) și *Fritz Busch*, Der Dirigent, Atlantis Verlag Zürich, 1961, (p. 86). Aceasta din urmă, după ce dă o schemă care, deși nu e completă, deschide perspectivele unei sistematizări, adăuga inteligenta observație : „Ca în rest tactele puțin uzuale de 5 și 7, care în lucrările moderne apar din ce în ce mai des, trebuiesc stăpînite prin memorizare, dacă vrem să venim orchestrei în ajutor și să nu-i fim o povară, se înțelege de la sine". Autorul însă nu merge mai departe pentru a ne indica în ce fel se pot memoriza asemenea dificile pasagii.

Hermann Scherchen (Lehrbuch des Dirigierens, ed. J. J. Weber, Leipzig 1929) atacă cu curaj în capitolul final al manualului său (p. 301—318) studiul practic al piesei „Histoire du soldat" de Strawinski. Din nefericire el evită întrebuințarea tactelor aksak, înlocuindu-le cu tacte în care timpul alungit este-inutil- subîmpărțit, ceea ce nu aduce decît confuzie atît dirijorului cît și orchestrei. În afară de aceasta, nici metoda de studiu indicată nu mi se pare cea mai potrivită.

Bagrinovski (Dirijerskaia technika ruk, Moscova 1947, p. 243—251) dă cea mai completă expunere cunoscută pînă acum a acestor tacte și în același timp schema lor cea mai sugestivă, în care timpul alungit este redat printr-o linie îngroșată. Dar autorul se limitează doar la descrierea celor mai importante tacte aksak și, ceea ce este de neînțeles, capitolul întreg nu este așezat la locul sau, imediat după capitolele în care sînt expuse tactele clasice, ci către sfîrșitul lucrării.

O metodă destul de ingenioasă de notare a încercat și compozitorul *O. Messiaen*. Procedeul expus în cartea sa „Technique de mon langage musical", a fost adoptat și de Boulez în unele lucrări ale sale.

În cele ce urmează încercăm să schițăm o sistematizare a tactelor aksak, să facem o expunere a sistemului aksak, și să indicăm o metodă de studiu care să arate dirijorului începător calea pe care trebuie să o urmeze pentru a rezolva tehnic piesele care conțin asemenea dificultăți, care dau de lucru chiar și unor dirijori încercați. Experiența mi-a arătat că, cu o bună îndrumare, dirijorii începători își însușesc destul de ușor și de sigur atît tehnica tactelor aksak, cît și technica studiului lor.

Schemele tactelor aksak

În desene folosim linia îngroșată pentru timpul alungit, iar pentru figurile de tact forma cea mai schematică de reprezentare, figura geometrică.

Tacte în 2 (măsuri de 5), două variante (2+3 și 3+2).

Tacte în 3

a) cu o singură bătaie alungită (măsuri de 7), trei variante

b) cu două bătăi alungite (măsuri de 8), trei variante.

Tacte în 4.

a) cu o singură bătaie alungită (măsuri de 9), patru variante.

b) cu două bătăi alungite (măsuri de 10), șase variante.

c) cu trei bătăi alungite (măsuri de 11), patru variante.

Unii compozitori (R. Korsakov, Strawinski) au întrebuințat și Tacte în 5, cu o singură bătaie alungită (măsuri de 11, cinci variante posibile). Am găsit cîte un exemplu de tacte în 5 cu două bătăi alungite în Bartok. Concertul de vioară („Nr. 2") partea a 2-a și în Move-

ments for piano and orchestra de Strawinski — în acestea din urmă exista chiar un exemplu de tact *în 6* cu două bătăi alungite, dar acestea sînt cazuri cu totul excepţionale. În general compozitorii nu au mers mai departe, întrucît folosirea tactelor care rezulta ar fi nepractică, asemenea tacte realizîndu-se mai firesc prin adiţionarea tactelor enumerate.

Sistemul aksak nu ar fi complet, dacă nu am cuprinde în el şi succesiunile de tacte care prin ele însîle sînt clasice, dar în succesiunea lor presupun stăpînirea technicei tactelor aksak. Asemenea cazuri se nasc atunci cînd se succed măsuri cu diviziunea binară a timpului şi măsuri cu diviziunea ternară a timpului. În practica clasică în aceste cazuri bătaia rămîne egală, în practica aksak (pe care compozitori ca Bartok şi Strawinski o asigură avînd grije să consemneze că durata de bază rămîne constantă) bătăile rezultate sînt inegale şi stau într-un raport iraţional 2 : 3. Fac parte din acest sistem :

a) succesiunile de tacte *în unu* reprezentînd cînd măsuri de 2/8, cînd de 3/8, (ex. Bartok, Concertul No. 2 de pian, sfîrşitul părţii 1) ;
b) succesiunile cunoscute din muzica populară spaniolă de 3/4 şi 6/8, în care optimea are o durată constantă, ex. : de Falla, Tricornul finalul părţii a I-a şi Seguidilla (alternare de 3/4 şi 3/8) ;
c) orice tact clasic care succede sau precede un tact aksak.

Dublul sistem aksak. Sistemul se complică atunci cînd alături de complexul de măsuri avînd ca bătae de bază pătrimea, apare un alt complex de măsuri avînd ca bătaie de bază optimea, care la rîndul ei poate apare şi prelungită (3/16). În „Historie du soldat" de Strawinski acest procedeu apare în mai multe secvenţe (Tango, Ragtime, Marche triomphale du diable).

Dacă pentru a nota acest nou sistem vom folosi pentru indicarea bătăii de bază o linie de 1/2 lungime punctată, iar pentru noua bătaie alungită o linie tot de 1/2 lungime întreruptă, vom putea nota patru valori : 1/4, 3/8, 1/8, 3/16.

Cîteodată se poate să fim obligaţi să folosim, în cadrul aceluiaş tact, bătăi din ambele sisteme aksak. Astfel în secvenţa „Musique de la 1-ère scène" din „Histoire du soldat", 1 măsură înainte de cifra 13, apare un 7/16 precedat şi urmat de 3/4. Modul cel mai practic de tactare a acestei măsuri este în 2, prima bătaie echivalînd cu 1/4, a doua cu 3/16.

Întrebuinţarea tactelor aksak a devenit necesară încă din a doua jumătate a sec. 19. Borodin in scherzo-ul din simfonia a III-a (rămasă neterminată) şi Rimski-Korsakov au întrebuinţat măsura de 5/8, Rimski-Korsakov (în Mlada, Sadko, Snegurocika, Tar Saltan) a întrebuinţat măsuri de 7/4, 7/16, 8/4 şi 11/4 în mişcări animate. Secolul 20 a adus nu numai o întrebuinţare extrem de îndrăzneaţă şi de diversă a acestor tacte ci şi, de fapt nou, succesiunea lor în cele mai inedite combinaţii (polimetria). În modul cel mai virulent s-a manifestat aceasta la Strawinski şi Bartok. Pentru Strawinski, după începutul timid din Petruska apar lucrările sale cele mai caracteristice din acest punct de vedere :Sacre, Noces, Histoire du Soldat. Dar mai mult sau mai puţin în întreaga literatură muzicală modernă găsim pasagii care cer din partea dirijorului însuşirea acestei technici. O listă a acestor lucrări ar cuprinde aproape în întregime pe Strawinski şi Bartok, în întregime pe Messiaen precum şi numele : Roussel, Schönberg, Alban Berg, Prokofiev, Hindemith, Sostakovici, Hans-Werner Henze, Luigi Nonno, Boulez. Tactele aksak sînt, evident, întîlnite la mulţi compozitori români (Mihail Jora, Paul Constantinescu, Sabin Drăgoi, etc.) Cine nu cunoaşte antrenantul scherzo în 7/8 din Suita a III-a de Ion Dumitrescu ? Este de asemenea normal ca şi compozitorii români ai generaţiei mai tinere (Şt. Niculescu, Istrate, ş.a.) la care se poate recunoaşte deopotivă influenţa unora din compozitorii citaţi ca şi a muzicii româneşti să facă uz de asemenea metrică.

Rîndurile metrice aksak şi formele muzicale rezultate.

Pentru stăpînirea tehnicei sistemului akasak este nevoie nu numai de un antrenament bazat pe clara cunoaştere teoretică, ci şi de o metodă de studiu bazată în primul rînd pe analiza formelor muzicale. Aceasta cu atît mai mult cu cît, după cum vom vedea, forţa ritmică a tactelor aksak se impune cu atîta vehemenţă, încît determină aproape în exclusivitate forma muzicală.

Succesiunile polimetrice grupează mai multe măsuri într-o unitate supraordonată, pe care am putea-o numi *rînd metric.* Un asemenea rînd alcătueşte în mic — cred, fără excepţie — o formă muzicală. La rîndul lor aceste rînduri metrice se încadrează în forme muzicale mai mari. Acest proces de supra — (sau sub) — ordonare dau un lanţ necontenit, care lega formele mici de forma muzicală de ansamblu a piesei.

În acest sens o teorie a formelor muzicale a fost făcută în paginile introductive ale studiului meu asupra formei în Pelléas-ul lui Debussy. Reamintesc că între formele muzicale frecvente exista una aproape ignorată de manuale, aşa numitul *bar* (AAB) alcătuit din două strofe şi o epoda : (1 St + 2 St) + Ep. Fiecare din acestea pot fi la rîndul lor o formă (procedeu numit potenţare).

S-a încercat analiza formei în secţiunea iniţială a uneia din cele mai dificile secvenţe (din punct de vedere al tactării) din „Sacre du printemps" de Stawinski, — „Glorification de l'êlue". Analiza care urmează a fost făcută în 1961, în timp ce pregăteam un concert din cadrul Festivalului al II-lea G. Enescu, concert care cuprindea şi „Sacre". Pe atunci exce-

lenta analiză a lui Boulez nu apăruse, sau cel puţin nu-mi era cunoscută. O comparaţie între cele două analize va arăta punctul meu de vedere diferit, asupra modului de cunoaştere a unei piese : 1) pe cînd Boulez face o analiză, strădania mea se îndreaptă neîncetat spre sinteză, spre îmbinarea analizei cu sinteza 2) în analiza mea, în orice moment este urmărită forma (atît în mare cît şi în mic) 3) analiza mea urmăreşte nu numai cunoaşterea piesei ci şi scopul practic al celei mai lesnicioase însuşiri şi a redării cît mai pline de înţeles.

Primele 3 măsuri alcătuesc o mică formă aab (deci un bar) în care strofele sînt două măsuri identice de cîte 5/8, iar epoda o măsură de 9/8, pe care o vom nota cu un triunghi cu toate laturile îngroşate, pentru a specifica alungirea timpilor în raport cu timpul de bază — pătrime al secventei.

Cele 4 măsuri care urmează (cifra 105 şi prima măsură după cifra 106) alcătuesc de asemenea un bar, (1+1)+2 măsuri. Dar strofa a 2-a (măsura 2-a după (5) 7/8 nu mai este aidoma, ci o variantă în care grupul de 5/8 revine abia după o figură de 2/8 care prescurtează grupul iniţial de 3/8 al strofei ; tactarea se va face aşadar în 3, cu bătaia 2-a alungită. Cele 2 măsuri 3/8 + 4/8 ale epodei trebuesc închipuite mental cu o singură măsură 7/8, care formează o variantă a măsurei de 5/8 (o quasi a 3-a strofă) — peste care însă se adaugă un material nou, ascensiunea cromatică de 16-mi cvintole, sextole şi septole.

Urmează un grup mai mare alcătuit din 7 măsuri care aduc un material nou, întretăiat însă de elemente deja cunoscute. Dacă luăm în considerare întreaga secţiune de 14 tacte cu care începe secvenţa „Glorification de l'êlue", putem spune că ea e un bar de (3+4)+7 măsuri, în care strofele deşi nu sînt aidoma, sînt asemănătoare prin material şi construcţie, iar epoda aduce un material în parte diferit. În ceea ce priveşte această epoda însăşi observăm că ea are 3 strofe care încep fiecare cu cîte o măsură de 7/4.

Prin analiza cu care am încheiat expunerea noastră, credem că am arătat legătura logică dintre forma muzicală şi grupările tactelor aksak. Prin expunerea teoretică, care am căutat să fie cît mai cuprinzătoare şi mai sistematică, am năzuit să continuăm opera profesorului nostru, Constantin Brăiloiu. Sperăm că prin aceasta am adus o contribuţie la elucidarea unei probleme importante a ritmicei muzicii moderne, precum şi a dificilei probleme a technicei tactelor aksak, parte integrantă a dirijatului modern.

Muza Germani Ciomac

de GINA SOLOMON

La 22 ianuarie a acestui an s-a stins din viaţă pianista şi profesoara Muza Germani Ciomac de la Conservatorul de Muzică din Bucureşti.

Muza Germani Ciomac s-a născut la 7/20 octombrie 1890 în Brăila, unde şi-a petrecut copilăria. Începînd din această vreme a arătat deosebite aptitudini muzicale. Acest lucru l-a făcut pe fratele ei mai mare, Prof. Ing. Dionisie Germani — şi acesta o remarcabilă personalitate a culturii române — să se ocupe mai de aproape de dezvoltarea acestor aptitudini, aducînd pe sora sa la Conservatorul din Bucureşti. Aici a învăţat cu profesoara Ecaterina Ioniu, însă numai scurtă vreme, deoarece fratele Muzei Germani a căutat să o trimită cît mai curînd pentru studii la Leipzig. După cum se ştie, acest oraş era, şi prin renumitul său Conservator, unul din cele mai însemnate centre ale vieţii muzicale şi al învăţămîntului respectiv în Europa de atunci.

La conservatorul din Leipzig au urmat cîţiva dintre muzicienii noştri ; în anii în care Muza Germani îşi făcea studiile se mai aflau acolo Mihail Jora, Filip Lazăr, Florica Muzicescu, Sylvia Apostolescu Căpăţînă şi Didia Saint George. Tînăra Muza Germani a plecat acolo în anul 1904, la vîrsta de numai 14 ani. După concursul de admitere a fost primită în clasa de pian a profesorului Robert Teichmüller, o personalitate de reputaţie mondială în pedagogia pianului. Între celelalte diferite cursuri : muzică de cameră, teorie, contrapunct, fugă, etc., urmate la Leipzig, menţionăm şi pe acelea la clasa renumitului teoretician Stephan Krehl. Datorită aptitudinilor sale excepţionale a fost bursieră a Conservatorului, obţinînd în

anii de școală și două premii : Premiul Beethoven și premiul Helbing.

După cum informează colege de atunci ale Muzei Germani, profesorul Teichmüller o considera ca cea mai talentată elevă a sa din acei ani. O fotografie a profesorului, datată din 1910, este însoțită de următoarea dedicație : „Iubitei mele eleve, excelentei concertiste (Konzertpianistin) Muza Germani, cu cele mai calde urări pentru un viitor frumos". Muza Germani a absolvit Conservatorul din Leipzig în anul 1911, rămînînd însă încă un timp acolo.

Încă în anii de Conservator, precum și după absolvire, Muza Germani a dat recitaluri și concerte în Leipzig, Berlin, Zwickau și alte orașe din Germania, care s-au bucurat de o excelentă și unanimă apreciere. Pentru ilustrare ne vom mărgini să redăm aici doar cîteva scurte extrase din cronicile muzicale apărute în presa din Leipzig după un recital al Muzei Germani dat la 10 februarie 1913.

Astfel, *Leipziger Neueste Nachrichten* scrie între altele : „Bogat înzestrata Românie ne-a trimis în această tînără elevă a Prof. Teichmüller o forță pianistică care aduce acestuia o nouă cinstire."

Din *Leipziger Zeitung :* „A fost în adevăr un încîntător recital de pian, care ne-a dat prilejul să aflăm în această încă necunoscută pianistă un talent pianistic evident." *Leipziger Tageblatt :* „Tînăra româncă este esențial muzicală. Ieșită din școala Prof. Teichmüller, este și tehnica ei deosebit de solidă și de mare înălțime." Iar revista *„Neue Zeitschrift für Musik"* din februarie 1913 scrie : „Numele Muza Germani este încă necunoscut. Acest nume va avea însă în curînd un răsunet puternic, căci dintre toți pianiștii și pianistele care au urcat în acest an pentru prima dată pe fierbintele podium de concert, această tînără româncă este, cu toată tinerețea ei, cea mai inteligentă și mai desăvîrșită.

Cu referire la activitatea pianistică ulterioară a Muzei Germani găsim în cartea : *„Meister des Klaviers"* a lui Walter Nieman (ediția 14, Berlin 1921, p. 237), următoarele : „...Tehnica ei are claritate, strălucire, șlefuire, iar în *forte* un avînt de oțel, dar niciodată aspru. Simțul formei este puternic (...) iar în modul natural al expunerii se arată o eminentă dispoziție muzicală (...) Ceea ce putem caracteriza ca expresie personală a acestei strălucite pianiste române, este modul cum redă specificul sufletesc și sonor al fiecărui compozitor în parte. Ea cîntă Brahms în adevăr „cu totul altfel" decît Chopin sau Debussy".

Muza Germani a fost laureată a concursului internațional Beethoven, ținut la Leipzig în anul 1920, cu ocazia aniversării a 150 de ani de la nașterea acestuia.

Din anii cît Muza Germani a stat la Leipzig trebuie menționată primirea călduroasă pe care ea a găsit-o în casa soților Paul și Fanny Zarifopol aceasta din urmă, fiica lui C. Dobrogeanu-Gherea, ea însăși a excelentă pianistă. Aici, ca și în cercul tuturor tinerilor muzicieni români, care se găseau acolo, Muza Germani era cu deosebire prețuită și iubită, atît pentru remarcabilul ei talent, cît și pentru întreaga ei comportare, de o delicatețe și modestie rar întîlnite.

Revenită în țară, Germani, căsătorită între timp cu remarcabilul muzicolog Emanoil Ciomac, s-a relevat de îndată ca o eminentă pianistă. A cîntat ca solistă sub bagheta lui George Enescu, George Georgescu, Alfred Alessandrescu, Mihail Jora, Vincent d'Indy și Henri Morin. De asemenea a participat în diferite ansambluri de muzică de cameră. În anul 1920 a cîntat și la Paris.

Muza Ciomac (în mijloc) alături de Florica Muzicescu, Ion Nona Otțescu și Alfred Cortot

Cronicile muzicale de la noi o remarcă în aceiași termeni superlativi, ca mai înainte cele din Germania. Într-o cronică din ianuarie 1922, referitoare la interpretarea de către Muza Ciomac a *Concertului în Mi bemol* al lui Beethoven, maestrul Mihail Jora relevă între altele „forța enormă, ... tușeul de o calitate cu totul specială ... claritatea cristalină din registrul acut, ... ritmul diabolic și de o precizie minunată, ... sensul și gustul muzical de cel mai înalt grad, ..."

Mai redăm un scurt pasaj dintr-o cronică, care, după părerea noastră spune tot : „Prin colaborarea D-nei Germani Ciomac, cel de al patrulea concert al lui Enescu a constituit o reușită eclatantă. Pentru întîia dată marele artist a găsit o parteneră demnă de a-l secunda în magnificul său travaliu." Semnează maestrul Mihail Andricu și este vorba de *Sonata Kreutzer* interpretată la vioară de George Enescu cu Muza Ciomac la pian.

Marile posibilități de muziciană și pianistă ale Muzei Germani Ciomac ar putea fi, desigur incomplet, rezumate după cum urmează : O cunoaștere aprofundată a stilului fiecărei epoci și în cadrul acesteia, a stilului propriu fiecărui compozitor, pe care știa să-l redea cu toată fidelitatea. O deplină cunoaștere a formelor muzicale și un adînc simț al frazării. La o precizie ritmică rară, Muza Ciomac avea darul ca, printr-o fină și inteligentă agogică, să delimiteze idei și sentimente, reînviorînd apoi mișcarea. Încă în cronicile din Leipzig se relevă cu deosebită accentuare tehnica tinerei pianiste, care nu a putut decît să se mai desăvîrșească în decursul anilor. O paletă coloristică bogată, o căldură a tonului și o mare diversitate a tușeului. În piesele polifonice știa să facă să apară — altfel într-o perfectă fuziune — diferitele voci cu planurile sonore distinct diferențiate. Pentru modul

cum interpreta muzica marilor clasici a fost premiată în Germania. Era totodată o admirabilă interpretă a romanticilor, iar muzica impresionistă o reda cu subtilitate și o rară sensibilitate.

Din păcate, în pofida acestor înalte însușiri, bazate pe o instrucție muzicală superioară și pe o cultură bogată, prin care Muza Germani Ciomac ar fi putut deveni o pianistă de renume mondial, ea a cîntat puțin în public, spre a înceta curînd cu totul. Mai întîi ca urmare a modestiei sale, apoi datorită nenorocirii de a-și pierde fiul mult iubit, în sfîrșit, o intensă fervoare religioasă, care pînă la urmă a făcut-o să renunțe cu totul și deliberat de a mai apare în public.

Astfel, Muza Germani Ciomac s-a dedicat mai departe numai pedagogiei pianului, pe care a înțeles-o ca un apostolat. Profesoară la Conservatorul de Muzică și Artă Dramatică din București de la 1 Aprilie 1922, a funcționat aici fără întrerupere pînă la 1 septembrie 1949.

Muza Ciomac și-a făcut ucenicia pedagogică chiar la Conservatorul din Leipzig unde, așa cum sîntem informați și în această privință de colege ale sale de acolo, Prof. Teichmüller îi încredința elevi de ai săi, pe care să-i ajute la însușirea tehnicii, încă noi atunci, de braț și greutate, pe care Teichmüller o propagă, pe care Muza Germani și-o apropiase repede și bine.

Asupra activității profesionale a Muzei Ciomac la Conservatorul din București s-ar putea începe cu unele caracterizări într-un anumit fel „negative". În adevăr, ea *nu* a insistat niciodată să-și aleagă să aibă în clasa sa numai elevi din cei mai străluciți, nici nu căuta să se debaraseze de unii mai puțin promițători, ci a lucrat întotdeauna cu același interes și cu aceeași totală dăruire, cu toți elevii care îi erau repartizați. Profesoara Ciomac *nu* s-a străduit să evidențieze vedete și nu a încurajat vedetismul la elevii săi. Deși ea însăși posesoare a unei tehnici pianistice desăvîrșite, *nu* era dogmatică și rigidă în problemele de tehnică, înțelegînd că trebuie să se țină seama și de particularitățile individuale ale aparatului pianistic și de cele motorii ale elevului. Fără a neglija ceea ce este esențial în tehnică, a apreciat mai mult rezultatele, decît o obsedantă insistență asupra procedeelor.

Profesoara Muza Ciomac pretindea de la elevii săi o absolută respectare a textului cu stilul său particular, precizia ritmică, culoarea și calitatea sunetului, precum și frazarea exactă ca o condiție esențială pentru expresia clară a conținutului de idei și sentimente al unei piese muzicale. Este desigur de prisos să enumerăm acum toate multiplele cerințe ale pianisticii moderne, care erau desigur toate și în atenția profesoarei Muza Ciomac. Dar aici ea era ajutată de o înaltă muzicalitate, de experiența unei activități pianistice proprii, precum și de o bogată cunoaștere a literaturii pianului pînă în cele mai adînci sensuri și mai mici detalii, pe care, totodată calm și cu tact știa să le transmită elevilor.

Pe acestă cale, profesoara Muza Germani Ciomac a dat un însemnat număr de absolvenți care, fiecare după posibilitățile sale și după împrejurările respective, s-au afirmat și se afirmă ca soliști, compozitori, membri în formații muzicale, ca profesori în învățămîntul inferior și superior, ca muzicologi, etc. Toți aceștia își amintesc cu cea mai profundă recunoștință și cu pietate de profesoara lor, Muza Germani Ciomac.

Am vorbit pînă aici de Muza Ciomac numai ca pianistă și profesoară, dar ea a fost totodată și un caracter de mare puritate și de cea mai deplină omenie. De aceea nu numai foștii ei colegi și elevi îi păstrează o frumoasă amintire, ci și toți aceia care, într-un fel sau altul au cunoscut-o.

NOTE ● NOTE ● NOTE ● NOTE ● NOTE ● NOTE ● NOTE

● *Sărbătorile Muzicale din Touraine (a 7-a ediție) s-au desfășurat anul acesta (între 26—28 iunie și 3—5 iulie) în vechiul și pitorescul edificiu de la Meslay. Au participat printre alții: Soliștii și corul Radiodifuziunii franceze sub conducerea lui Marcel Couraud, cu lucrări de Ohana și Xenakis; pianistul italian Arturo Benedetti-Michelangeli, care consacră o parte din recitalul său lucrărilor lui Debussy, precum și Quartetul „Parrenin".*

● Casa de discuri *Vega* este pe cale să editeze, în trei volume, integrala lucrărilor pentru pian de Franz Liszt, în interpretarea marii pianiste France Clidat. Dacă Anja Silja și Gwyneth Jones reprezintă „noul val" al artei lirice, desigur France Clidat este corespondetul lor în arta pianistică. Spre deosebire de unele ilustre predecesoare ale sale, France Clidat este simplicitatea însăși și consideră perfecțiunea sa tehnică drept un mijloc de a exprima prin interpretarea sa tot ceea ce simte în redarea unei lucrări muzicale. Mai bine ca mulți alți pianiști, ea știe să regăsească climatul unei lucrări sau ambianța visată de compozitorul respectiv. Laureată a premiului *Franz Liszt* de la Budapesta, în anul 1956, tînăra pianistă păstrează compozitorului o mare venerație.

● Editura pariziană *Fayard* a tipărit de curînd volumul de Jean și Brigitte Massin (autori ai monumentalei lucrări *Ludwig van Beethoven* — Fayard, 1967) — *Dragostea unică a lui Beethoven* și *Beethoven și Sonatele sale.*

● *În 26 și 27 septembrie 1970 va avea loc al V-lea Concurs Internațional de canto individual de la Roubaix, la care pot participa cîntăreți și cîntărețe care nu s-au dedicat carierei lirice ci desfășoară doar o activitate amatoristică. Limita de vîrstă: 40 ani împliniți în 1970.*

CRONICA LIRICĂ :

„Secretul lui Don Givanni" de Cornel Țăranu — în premieră la Cluj

O glumă, dar o glumă bună, servită cu fidelitate de libret, muzică și realizarea scenico-interpretativă, cu această plăcută impresie m-am despărțit de premiera clujeană din 8 iulie, *Secretul lui Don Giovanni* de Cornel Țăranu. Un afiș, nu mai puțin inspirat, preciza cu umor că spectacolul se adresează în egală măsură „atît iubitorilor genului de operă cît și... acelora care o detestă". Era doar o mică amprentă a faptului scenic anunțat, care stîrnind zîmbetul cititorului, îi incita totodată și curiozitatea. Dar totul nu s-a rezumat la o simplă abilitate publicistică, căci verificarea a confirmat speranțele publicului. Mai mult chiar, aș spune că ironia notei păstra lăuntric și o mare doză de adevăr. Rezultatul a dat dreptate autorilor, deoarece „cele trei sarcasme lirice" prezentate dispun de punți de comunicare cu numeroase categorii ale iubitorilor de artă. De o factură modernă, deosebit de spiritual, și de o dinamică cursivitate, spectacolul reușește într-adevăr să deconecteze, să destindă o sală suficient de eterogenă ca preferințe estetice imediate, sală care devine astfel o atentă și aprobator amuzată martoră a evenimentului artistic oferit. Ce-i drept, satisfacția recepționării presupune totuși o anumită structură intelectuală, presupune un spectator care cunoaște teatrul contemporan, a auzit despre „comedia dell'arte", a răsfoit un album de reproduceri Picasso, a înțeles ori s-a convins că se poate scrie muzică bună de operă și în afara belcanto-ului ș.a.m.d. Sînt norme de cultură contemporană obligatorii pentru omul civilizat al zilelor noastre și triste semne de întrebare se pot ridica acolo unde ele nu există. N-am simțit însă asemenea probleme la marea majoritate a publicului venit la premiera amintită. Dovada ? Primirea deosebit de caldă făcută spectacolului. Dar nu-i mai puțin adevărat că au fuzionat multe motive artistice în generarea succesului. Cheia principală o are totuși calitatea lucrării în sine.

Ca punct de pornire, un libret excelent realizat de Ilie Balea (el este totodată și regizorul spectacolului) după o idee de Deak Tamas. Deosebit de muzical, de o melodioasă sonoritate, libretul oferă o concentrată substanță dramaturgică gîndită în formulări concise și de o anume, binevenită, ținută intelectuală. O ritmică internă strînsă și atent susținută determină o cursivă înlănțuire de replici, în general scurte și cu adresă precisă. Activa dinamică lăuntrică a textului și lapidarul concept de transmitere a unei dense și colorate țesături ideatice folosesc totodată o limbă română cultă, foarte bogată în neologisme, ce include și cîteva momente în latină și italiană veche. Prin această ultimă trăsătură, ce favorizează utilizarea cuvintelor intrate prin timp și cultură într-un larg circuit internațional, autorul asigură o capacitate mărită de comunicare și recepționare pe plan european a prezentării sau cunoașterii în original a lucrării. Și intenția apare întru totul salutară pentru un libret de operă. Concomitent ni se propune astfel și unul din principiile generale ce străbat triada completă : text, muzică, rezolvare scenico-interpretativă. Anume — principiul colajului.

Scris într-o formă versificată cu variate nuanțe de cadență ritmică (se refuză concepției de ansamblu scena în proză de la începutul actului II) libretul dezvoltă o acțiune cu mult farmec comic pe baza unei gîndiri dramaturgice extrem de moderne ce nu va ocoli, de pildă, profiluri structurale întîlnite în lumea teatrului absurd, dar mai ales în lumea așa numitului antiteatru — valorificînd totodată și caracteristici specifice comediei dell'arte.

Ca loc și timp, acțiunea evoluează „într-un han, undeva în Europa între Barcelona — Veneția — Viena, pe la jumătatea unui foarte relativ secol al 18-lea". Și are o sensibilă importanță precizarea acelui „foarte relativ" pentru că în fond „contemporanul" asimilează pînă la identificare spiritul istorico-legendar. Ne aflăm departe de orice popas în lumea celebrelor întîmplări. Trăiește aici doar legendara faimă a cuceritorului Don Giovanni, nota autenticului intrat în eternul valoric, reclădindu-se însă pe norme de apropiere la specificul spiritual al epocii noastre. Asemănător este cultivată și prezența celor două personaje, emblemă a comediei dell'arte : Colombina și Arlecchino, ce sînt concepute cu rol comentator.

Și așa, între un pepsi, un cocteil, sau un poker, un minijoupe și un continuu zîmbet pentru sală, se înfiripă contextul general în care se desfășoară acțiunea celor opt personaje ale lucrării : două perechi, soț și soție (Rafael și Pepita, Calisto și Isabela) cuplul Arlechino — Colombina, hangiul Cecco și bineînțeles Don Giovanni.

Odată cu venirea la han a faimosului cavaler, echilibrul lînced al convietuirii zilnice se destramă, în sufletul plictisitelor personaje de liniștea vieții conjugale, înfiripîndu-se dorința de aventură. O vor căuta mai întîi doamnele, și nu peste mult timp soții lor. Numai că „Noaptea cea mai minunată / Din cîte am trăit vre-odată / cîntată în canon, se va dovedi curînd fără nimic deosebit în fond. O confuzie creată a demonstrat

final „o axiomă a dragostei : contextul face textul".

Nici unul dintre soți nu a comis vre-o infidelitate. Secretul dezvăluit de Don Giovanni drept „atotputernicul izvor miraculos al vieții" — dragostea, l-au verificat Rafael și Pepita, Calisto și Isabela fără să-și dea seama „într-un adulter ireproșabil" (subtitlul lucrării).

Farmecul deosebit de amuzant al subiectului în sine, calitățile libretului ce îl dezvoltă fără cea mai mică urmă de vulgaritate, asigură astfel un fundament prețios muzicii semnate de Cornel Țăranu. În partitura sa, începută în urmă cu un an și terminată în mai, anul curent, compozitorul încearcă să-și imagineze — după propriile-i mărturisiri — cum anume s-ar contura o operă bufă scrisă de un Mozart sau un Rossini de astăzi. Este doar ideea de plecare a lucrării. În realizare, nimic comun însă cu muzica creatorilor citați.

Elaborarea gratifică cu rol de suveranitate principiul colajelor, fără ca faptul să fie în detrimentul unității stilistice de ansamblu. Nimic nu intervine la voia întîmplării, ci rezultă dintr-o gîndire creatoare ce și-a asimilat pînă la identificare o eterogenă lume de componente muzicale aparținînd tradiției și contemporaneității, împletindu-le într-un mod uimitor de organic, de închegat, pe întregul materialului muzical. Și în această unitate conceptuală, au loc întîlniri de elemente stilistice de natură medievală, renascentistă, preclasică, serială și jazz-istică. Medievalul se află reprezentat prin utilizarea unor intonații de cîntare gregoriană aduse la sfîrșitul actului întîi, în text latin, sau de intonații, aparținînd artei truverilor de la începutul secolului XIII (începutul actului al II-lea). De la Renaștere, compozitorul a împrumutat apoi, madrigalul ; din baroc adoptă, mergînd pînă la citarea tematică, idei din cunoscuta *Fiorii muzicale pentru orgă* de Frescobaldi, apoi forme de dansuri caracteristice (gavotă sau menuet) ce vor conviețui alături de forme de dansuri foarte vechi, ca sarabanda sau forlana, ca și forme polifonice preclasice specifice, de tipul passacagliei sau fugii. Lumea colajelor poposește apoi la tehnica serială, reprezentată prin momente aleatorice și pointiliste, și la caracterele muzicii de jazz. Se cere subliniat faptul că elementelor de jazz (exclusiv tip blues și swing) le revine un rol foarte important în partitură. Autorul ajunge chiar pînă la crearea unor momente autentice, așa cum s-ar defini de pildă arieta lui Cecco din actul al doilea sau finalul operei. De asemenea se află sub influența coloritului jazz-istic orchestrația lucrării, trăsătură servită și prin introducerea în totalul orchestral, nedepășind cifra 15, a unor instrumente specifice acestui gen muzical : saxofonul, orga electronică, contrabas electronic, baterie.

Din punct de vedere creator, muzica elaborată de Cornel Țăranu se bazează în majoritate pe material tematic propriu. Există numai cele trei excepții amintite, cînd compozitorul citează motive de cîntec gregorian, trubaduresc și frescobaldian.

În structura partiturii evoluția muzicală lasă să se observe, pe de altă parte, și o orientare de valorificare a principiului leit-motivic. Ce-i drept, însă, într-un mod destul de strîns (unele scurte fragmente de serii sînt investite, de pildă, cu un asemenea rol). La notele de pînă acum se adaugă — și era de așteptat avînd în vedere specificul genului muzical creat — prezența recitativului cu precizarea că întrebuințarea apelează la o mare varietate de tipuri născute în cadrul istoric de evoluție al genului.

În concluzie, o partitură deosebit de colorată, plină de ritm, de o perfectă sensibilitate modernă, o operă bufă de factură camerală care, soluționînd admirabil omogenitatea de ansamblu, fuzionează de fapt trei direcții stilistice reprezentative ale lumii muzicale contemporane : neoclasicismul, serialismul și jazzul.

Scrisă pentru studenții Conservatorului G. Dima din Cluj, lucrarea și-a datorat în consecință premiera unui tînăr colectiv interpretativ, premieră ce a încheiat totodată stagiunea curentă a așa numitei „Camere experimentale a Conservatorului G. Dima — Gong 49". Distribuția : Nicolae Simulescu — Don Giovanni, Emil Gherman — Rafael, Clara Clopot — Pepita, Gheorghe Roșu — Calisto, Eva Vass — Isabela, Viorel Dihel — Cecco, Mihai Zamfir — Arlechino, Iris Dorcu — Colombina.

Modul de prezentare a confirmat o bună și serioasă pregătire în aprofundarea muzicală a partiturii ca și în soluționarea unor norme de punere în scenă, ce apelează cu multă insistență la elementul coregrafic desprins din lumea dansului modern sau a pantomimei. În interpretarea lor, cei 8 tineri soliști reușesc o armonioasă relație între actorie — muzicalitate — maleabilitate scenică. Au meritul de a-și fi educat o frumoasă dicțiune ce slujește consecvent virtuțile artistice ale textului. Totul începe de la o anumită poziție intelectuală, preocupată să asigure prezența bunului gust, a sensibilității spirituale, a dinamicii, iar mai presus de orice, prezența unei coeziuni stilistice de spectacol. Munca de perfecționare interpretativă poate totuși continua avînd în vedere trimiterea spectacolului la Festivalul internațional de artă studențească de la Bayreuth. Lucrarea este prea bună pentru a umbri cu reliefări, cîteodată exagerate, sau mai bine zis prea afișate, de trăsături în construirea caracterelor (de exemplu în interpretarea personajului Isabella). În general vorbind însă, identificarea cu rolurile încredințate se simte uneori încă insuficient atinsă pe linia unui triumf deplin al atitudinii scenice total degajate, de o superioară naturalețe artistică pe care o solicită regia. De asemenea finalul operei are nevoie de o mai mare susținere interpretativă. Probabil că aceste observații le-a generat și emoția de premieră a tinerilor interpreți. Cîteva repetiții în plus le pot elimina însă cu ușurință. Oricum, ele constituie numai detalii ce

nu umbresc totuşi cu nimic meritele principale şi foarte importante, superioara calitate a spectacolului clujean al cărui succes (las la o parte valoarea lucrării) rămîne în esenţă foarte mult dator celor trei coordonatori principali : regizorul Ilie Balea, scenograful George Codrea şi dirijorul Petre Sbîrcea.

Fără a mă opri asupra fiecăruia în parte, voi reliefa doar ceea ce m-a impresionat cel mai mult : calitatea superioară a colaborării artistice, dezbătînd pe coordonatele unei suverane fidelităţi faţă de lucrare, problema de a crea şi impune o totală unitate de spectacol. Rezultatul : o premieră ce oferă sălii o continuă revărsare de spirit, voie bună, ritm şi culoare. Este un spectacol făcut pe dimensiunile sensibilităţii moderne şi totodată de o deosebită prospeţime şi vitalitate tinerească nu numai pentru că lucrarea este nouă sau interpreţii studenţi, ci şi pentru că, în totalitate, concepţia artistică vine în întîmpinarea sălii cu acea fermecătoare vigoare tinerească.

THEODORA ALBESCU

Ludovic Spiess la Scala

Scala!... Nume prestigios şi fascinant, pentru toţi cîntăreţii şi iubitorii muzicii. Renumita operă milaneză este, de aproape două sute de ani, instituţia de mare faimă a lumii, pe a cărei scenă s-au perindat toate celebrităţile intrate în istoria cîntului. *Teatro alla Scala* a fost înălţat după ce Teatro Regio Ducale fusese distrus de foc în 1776. Atunci, împărăteasa Maria Teresa a ordonat arhitectului di Foligno, să clădească un nou teatru care să fie cel mai magnific din lume. Noua operă a fost deschisă în august 1788 cu *Europa Riconosciuta* de Salieri.

Cu Birgit Nilsson în „Turandot"

Interiorul operei, decorat în alb şi auriu, are cinci rînduri de loji (în totul aproape două sute de loji, fiecare cu o mică anticameră) iar sus, galeria. Teatrul poate cuprinde 3.600 locuri şi audiţia este, în orice punct, excelentă. Dar chiar şi arcadele exterioare, ale porticelor, sînt construite aşa încît să nu dezmintă reputaţia minunatei acustici a Scalei. (Ne amintim că, acum mulţi ani, şoptind cuvinte în faţa unei asemenea arcade, ele au fost auzite distinct în partea opusă, datorită reflexiei, în condiţii optime, a sunetelor).

Faptul de a fi cîntat la Scala reprezintă o nediscutată consacrare. Orchestra, corul, sînt colective artistice de mare valoare, iar şefii de orchestră care s-au aflat la pupitrul dirijoral au fost gloriile baghetei, în frunte cu Toscanini. Azi, ei poartă nume va Herbert von Karajan, Georges Prêtre, Giuseppe Patane, Nino Sanzogno ş.a. Este de arătat că pe lîngă Scala funcţionează o şcoală de canto precum şi una de balet.

În luna mai, tenorul Ludovic Spiess a cîntat la Scala în trei spectacole *Turandot*, interpretînd dificilul rol al prinţului Calaf. Repetiţiile finale au avut loc pe marea scenă. Acest lucru e foarte necesar, spre a da posibilitatea cîntăreţilor să se familiarizeze cu scena imensă şi de largă deschidere. La pupitrul dirijoral, încercatul şef de orchestră Nino Sanzogno l-a scutit pe Ludovic Spiess, după două repetiţii, să mai participe şi la celelalte, socotindu-l întrutotul satisfăcător — ceea ce nu l-a scutit însă, pe cîntăreţul nostru, de emoţiile inerente debutului pe această importantă scenă a lumii. Un alt amănunt demn de reţinut : între repetiţia generală şi spectacol li se lasă cîntăreţilor, un „respiro" de patru zile, spre a se prezenta la spectacol cu totul odihniţi. Din distribuţie au făcut parte, între alţii, sopranele Birgit Nilsson şi Mirella Freni ; succesul a fost excepţional. Aria *Nessun dorma*, punctul de maximă forţă al lui Spiess, a fost aplaudată la scenă deschisă, dar spectacolul nu se întrerupe şi ariile nu se repetă. La sfîrşit a urmat cel de al doilea... spectacol : întîlnirea cu publicul, cu nenumăraţi amatori dornici să-i felicite pe interpreţi, să obţină autografe etc.

Alta socotim însă că este izbînda importantă a tenorului nostru şi anume : a fost invitat, pentru stagiunea viitoare, să cînte în *Trubadurul*, la Scala. În stagiunea viitoare, Ludovic Spiess a fost invitat, de asemenea, să cînte *Aida* la Roma, *Trubadurul* la Palermo şi la Napoli, cu prilejul comemorării a 70 ani de la moartea lui Verdi.

Ulterior, s-a întîlnit la Wiesbaden şi Stuttgart, cu colectivul Operei române. Spectacolele cu *Boema* au reprezentat un adevărat triumf.

Astfel *Stuttgarter Nachrichten* din 25 mai, spune între altele : „Această Boemă a fost o srăbătoare a artei cîntului. Dominînd totul, l-am aflat pe Ludovic Spiess care ne este bine cunoscut în urma nenumăratelor sale spectacole, strălucit susţinute la noi. În toate registrele a triumfat cu vocea sa, trecînd cu uşurinţă, ca fulgul,

de la lirism la un brio vehement în registrul acut al vocii. Nu-mi pot imagina un cîntăreț mai bun în rolul lui Rodolfo. Alături de el Teodora Lucaciu în rolul lui Mimi, poate fi caracterizată cu cuvîntul „dulce". Cultura ei vocală s-a vădit ideală în acest rol. O subretă veritabilă, cu mult temperament a fost Maria Crișan, o Musettă de neuitat. În ansamblul cvartetului : Vasile Martinoiu cu vocea sa care suna atît de frumos și tot astfel Viorel Ban în rolul lui Collin și Lucian Marinescu în rolul lui Chaunard. Foarte frumos a sunat corul. În sfîrșit un succes imens, multe strigăte de bravo".

Despre regia semnată de Hero Lupescu, *Stuttgarter Zeitung* din 25 mai scrie, între altele că : „a reprezentat un teatru muzical realist izvorît din peisajul sufletesc al scenelor lui Henri Murger tradus muzical de Puccini ; o punere în scenă de o vitalitate copleșitoare și o diversitate plină de culoare".

Desigur, nu putem decît să ne bucurăm de succesele artiștilor noștri, peste hotare.

J.-V. PANDELESCU

Inchiderea stagiunii la Filarmonica „G. Enescu", Dirijor : A. Fistoulari

Secvențe muzicale estivale

Regretatul dirijor George Georgescu a creat tradiția închiderilor de stagiune la Filarmonica „George Enescu", cu *Simfonia a IX-a* de Beethoven. Cu atît mai potrivită a fost această încheiere acum cînd, în plin „an Beethoven", bicentenarul nașterii marelui compozitor este comemorat pretutindeni cu tot fastul cuvenit. De altfel aruncînd o privire cît de sumară asupra programelor Filarmonicii din anul curent aflăm incluse cu regularitate lucrările simfonice beethoveniene, prezentate atît de dirijorii permanenți ai instituției, Mircea Basarab și Mircea Cristescu, cît și de alți șefi de orchestră din țară sau de peste hotare. La rîndul lor, soliștii noștri de frunte au interpretat muzică simfonică și de cameră, fiind de citat, între altele, interesantul ciclu integral al Trio-urilor cu pian, prezentat de pianistul Valentin Gheorghiu, violonistul Ștefan Gheorghiu și violoncelistul Cătălin Ilea.

Concertul de închidere a stagiunii, cuprinzînd uvertura *Leonora III și Simfonia a IX-a în re minor*, s-a aflat sub bagheta cunoscutului șef de orchestră Anatole Fistoulari, prim dirijor al orchestrei „London Philarmonic".

Ne-am bucurat să-l revedem pe dirijorul londonez în mijlocul nostru. Anatole Fistoulari a fost realmente un copil minune care la vîrsta de șapte ani, în 1914, a dirijat din memorie la Opera din Kiev, orașul său natal, *Simfonia a șasea, Patetica* de Ceaikovski. Învățătura muzicală și-a primit-o de la tatăl său care la rîndu-i i-a avut ca profesori pe Anton Rubinstein și Rimski-Korsakov.

Aceste amănunte ne explică într-o măsură și faptul că un mare artist ca Șaliapin l-a ales pe Fistoulari să conducă, începînd din 1933 vreme de trei ani, stagiunea sa de operă de la Teatrul Châtelet din Paris.

Arta dirijorală a lui Anatole Fistoulari este simplă și directă, elocventă ; concepția sa asupra lucrărilor prezentate, clasicizantă și sobră.

Din capul locului, în uvertura *Leonora III* ne-a impresionat plăcut sonoritatea de ansamblu pe care a generat-o. Orchestra a sunat plin, omogen, rotund.

Introducerii *Adagio* a uverturii i-a comunicat acel caracter tainic, specific, iar temei centrale vijelioase, mult dinamism. Trompeta ce cîntă în culise nu a fost însă

obligată să marcheze acele diferențe de intensitate care simbolizează, cum se știe, anunțarea apropierii guvernatorului salvator al lui Florestan. A rezultat o oarecare uniformitate a cîntului, compensată însă de strălucirea imprimată finalului.

Este bine cunoscut sensul umanitar, generos, al grandioasei capodopere, *Simfonia a IX-a:* înfrățirea tuturor oamenilor întru același gînd al bucuriei, al libertății și păcii.

Ascultînd *Simfonia a IX-a* redată cu o mare pondere și seriozitate a concepției, am înțeles, odată mai mult, că muzica lui Beethoven în genere trebuie lăsată să vorbească de la sine. Strawinski avea perfectă dreptate cînd cerea ca muzica sa să nu fie interpretată ci pur și simplu executată.

Și dirijorul Fistoulari a lăsat, într-adevăr să glăsuiască muzica. Poate că s-au făcut simțite, pe alocuri, unele fluctuații de tempo, unele respirații mai accentuate, ca de pildă în dramaticul final al părții întîia. Dar desfășurarea în genere a lucrării a fost realizată la modul sobru, al unei afirmate corectitudini, ceea ce socotim că este esențial.

Am vibrat la acea înălțare, ca din adîncuri, cu care debutează mișcarea întîia, cu nota ei misterioasă și apoi maiestuoasă, am urmărit neabătuta pulsație ritmică a *Sherzo-ului,* realizat cu toată vivacitatea cerută, întrerupt doar de trio care anticipează finalul și ne-am lăsat furați de cantabilitatea părții a treia, *Adagio,* pagină de adîncă reculegere și nostalgică reverie. În sfîrșit, ultima parte atît de complexă în care vocile umane — tratate de altfel destul de instrumental — au clamat, cu plenitudine și cu accente eroice, celebra *Odă a bucuriei.*

Corul — dirijor Vasile Pântea — și orchestra Filarmonicii, deși la sfîrșit de stagiune, s-au achitat cu totul onorabil, susținînd cu brio și uneori cu totul în forță — o partitură deosebit de exigentă, dîndu-i la solicitarea dirijorului tot relieful sonor cerut. Soprana Emilia Petrescu cu vocea sa cristalină, intensă și atît de justă, mezzosoprana Martha Kessler, caldă și învăluitoare ca expresie, tenorul Valentin Teodorian într-o excelentă dispoziție vocală și cu o dicțiune exemplară și baritonul Gheorghe Crăsnaru care în ciuda unei ușoare indispoziții inițiale a reușit să susțină rolul său în chip satisfăcător, au contribuit din plin la succesul concertului beethovenian de încheiere a stagiunii.

★

După încheierea stagiunii propriu-zisă, orchestra simfonică a Filarmonicii „George Enescu" a oferit, între altele o seară „Gershwin", sub conducerea dirijorului George Byrd din S.U.A. solist fiind pianistul Dan Mizrahy. A fost o seară de jazz simfonic care, cum era de așteptat, a atras un public numeros.

Uvertura cubaneză, piesă melodioasă și totodată ritmică ne-a introdus în atmosfera muzicii lui Gershwin, acest talentat compozitor american, mort, cum se știe, cu totul prematur. Ochestra cu o amplificare sensibilă a grupului instrumentelor de percuție a redat convenabil, sub impulsul dirijorului Byrd, caracterul deseori sincopat al muzicii și totodată cantabilitatea și coloritul ei specific. Motivele dansante au fost îndeosebi bine realizate.

Dirijorul George Byrd din S.U.A.

În *Concertul în fa* pentru pian și orchestră am apreciat cadențele lirice ale pianului, prezentate cu un plăcut *swing* și o intensă participare de către Dan Mizrahy; de asemenea atacurile în plin ale orchestrei, ca și pasajele cantabile în care pianul cînta obligat.

Rhapsody in blue rămîne piesa inspirată și de mare circulație a lui Gershwin, în care tempo-ul de *blues* primează. Este și lucrarea preferată a pianistului Dan Mizrahy care și-a făcut din ea mica sa specialitate; realitatea e că solistul a cîntat-o cu mult nerv, cu siguranță, cu o trăire puternică a ritmurilor lucrării, a vivacității acestora. L-am regăsit pe pianistul Mizrahy, care ar putea fi mai des prezent în concertele noastre, bine pregătit, într-o excelentă formă.

Antrenantă, cu caracter de amuzament facil a apărut, în încheierea concertului, suita din opera *Porgy and Bess.* Selecțiunile aranjate contrastant de către Robert Russel Bennett, au oferit alternativ pasaje sentimentale, lirice și ritmice, dinamice, pe care orchestra le-a redat vioi, spiritual, la solicitările dirijorului Byrd. Concert-maestrul Varujan Cozighian a avut din capul locului o intervenție solistică melodioasă susținută cu justețe și comunicativă căldură.

Talent muzical remarcabil, dirijorul George Byrd care are de altfel o frecventă prezență la Festivalurile internaționale și la pupitrul unor importante orchestre simfo-

nice, a stăpînit bine orchestra. Gestica sa este simplă dar persuasivă şi ritmurile cu caracter jazzistic au avut în el un tălmăcitor vibrant, plin de elan. Am fi dorit totuşi, ca unor crescendo-uri de intensitate să le fi imprimat o mai afirmată potenţă, să comunice, de asemenea un anumit stil mai... fierbinte, interpretării.

★

Am deslușit în această titulatură simbolică faptul că formaţia şi-a cucerit cu „sînge, sudoare şi lacrimi" locul său în lumea iubitorilor de muzică uşoară din S.U.A.

Alcătuită din nouă muzicanţi (majoritatea avînd studii universitare) formaţia „Blood, Sweet & Tears" interpretează un repertoriu larg de muzică „pop", folk, jazz ş.a. depunînd o energie uriaşă, întrucît concertele sînt date în incinte mari şi pe stadioane (sistemul de amplificare este el însuşi gigantic, cîntărind tone întregi).

Concertul dat în sala patinoarului „23 August" ne-a prilejuit contactul mai întîi cu cîntăreţul american de culoare Casey Anderson care şi-a dat concursul la concert. A fost partea „potolită" a spectacolului, cînd acompaniindu-se singur la chitară a redat unele cîntece cu caracter pronunţat ritmic dar totodată şi lirice. Vocea sa a apărut frumos timbrată, generoasă. Casey Anderson a avut momente interesante de cînt nuanţat, din păcate acoperit de entuziasmul tumultuos al tinerilor din sală.

A intrat în joc, apoi, David Clayton-Thomas solistul vocal al formaţiei şi animatorul ei. Trebuie să arătăm că fiecare interpret stăpîneşte mai multe instrumente şi grupul alămurilor a avut pasaje improvizatorice, în stil jazzistic, de remarcabil interes. Sînt de citat Fred Lipsins, Lew Soloff, Chuck Winfield şi Jerry Hagman pentru cîntul lor plin de strălucire, pentru fantezia lor artistică şi spiritul colectiv al improvizaţiilor.

Interesante, de asemenea, aranjamentele lui Dick Halligan la orgă, cîntul său ponderat, liniştit, copleşit însă de intensitatea cu care se afirmau alămurile (pentru a nu mai vorbi de Bobby Colomby bateristul formaţiei, excelent, de altfel). Recunoaştem că au fost şi momente de acalmie, de debut eufonic, la alămuri de pildă, după care însă urmau dezlănţuiri dinamice în care fiecare instrumentist supralicita la intensităţi sonore cît mai mari, purtate la paroxism de amplificarea de care dispune formaţia şi sprijinite de sutele, chiar miile de suporteri din sală.

Pentru a putea discuta cum se cuvine realizările indiscutabil meritorii, ale formaţiei, am fi dorit să o ascultăm, undeva, în linişte şi fără amplificare, cînd credem că ne-am fi bucurat realmente de ceea ce se numeşte „bună muzică" fie ea cît de... uşoară.

J.-V. P.

Recitaluri: Gabriel Amiraş, Şerban Lupu

Afirmarea lui Gabriel Amiraş a fost, fără îndoială, legată de contextul unor competiţii artistice, în care calităţile interpretului trebuiau să-şi dovedească forţa de a convinge. Amiraş este acest fel de muzician, personal în concepţia asupra lucrărilor prezentate, format în gîndirea riguroasă a clasicismului. Au demonstrat-o mai de mult, participările sale la întîlniri internaţionale — Bucureşti, Viena — cît şi apariţiile sale în concerte şi recitaluri. Periodic, prezenţa sa la Bucureşti, chiar în afara Concursului „George Enescu", a marcat o ascendenţă evidentă a maturităţii interpretative, un progres poate mai puţin spectaculos, dar în acelaşi timp de mai largă întindere temporală.

Recentul său recital Beethoven se înscrie tematic în prezentarea cu prilejul Bicentenarului, a unui important capitol de creaţie. Au fost alese lucrări diferite ca epocă, înlesnind interpretului posibilitatea demonstrării complexei gîndiri a compozitorului, de la lucrări ce aparţin încă tradiţiei, pînă la opusuri finale. Astfel, *Sonata op. 10 nr. 2* cu ecouri haydiene, s-a depănat în limitele unui desen clar, în care eleganţa proporţiilor face firească meditaţia şi, pe de altă parte, vioiciunea ritmică. Dacă aici Gabriel Amiraş ne-a oferit o limpede concepţie stilistică, valorificată şi de firescul tehnicii sale, în schimb unele umbriri şi inconsecvenţe, chiar dacă apar ca trecătoare, nu au satisfăcut pe deplin în celebra *Sonată „Patetica"*. Credem însă că este vorba doar de o nerezolvare şi insuficientă finisare a lucrării, poate prea repede adusă în faţa publicului. În sprijinul acestei remarci, departe de a căuta scuze, vine reuşita muzicianului în două partituri redutabile — *Sonatele op. 109 şi 110*. Amiraş reuşeşte în aceste simfonii pentru pian să se ridice la nivelul complex al problematicii, abordîndu-le cu gravitate, împletind sobra clamare de esenţă romantică, cu poezia transcendentală a amurgului beethovenian. Ne gîndim în special — deşi ar putea fi alese şi alte exemple — la minunata *Ariettă cu variaţiuni* din *op. 110*, la magistrala construcţie ce încheie marele capitol al sonatelor pentru pian. Pregătită de frămîntatul *Allegro* al primei părţi, *Arietta* porneşte de la discreta intonaţie a unei imagini aproape ireale, căpătînd treptat contururi fascinante prin fantezista înlănţuire a sunetelor. Amiraş i-a căutat parcă explicaţia, unitatea ideii, lăsînd detaliul, preferînd să-l estompeze în favoarea arcului de boltă uriaş, nerepetabil. Desigur, interpretarea unei asemenea lucrări poate invita la diverse comparaţii cu performanţele unor coloşi ai pianului. Dar, să remarcăm, dacă din asemenea comparaţii am putea cîştiga o experienţă interesantă de laborator, valoarea reuşitei lui Gabriel Ami-

raș nu este diminuată. Căci, prin ceea ce a făcut, a captat atenția ascultătorului, l-a determinat să-l urmărească în pasionanta aventură a spiritului. Adică, dincolo de artificiile estetizante, a avut curajul să își impună opinia, să-l interpreteze pe Beethoven în condițiile unui artist care își cunoaște resursele și știe că se poate adresa. Ceea ce este, în mod cert, un semn de maturitate ce deschide largi perspective acestui tînăr artist român.

De cîtăva vreme, Comitetul Municipal U.T.C. al orașului București a preluat inițiativa de a organiza o mai susținută activitate de educare muzicală a tineretului, și prin intermediul Caselor de cultură. Un exemplu care începe să dea rezultate promițătoare este activitatea Ateneului Tineretului, prin prezentarea ciclului „Tineri muzicieni pe podium" și, recent, deschiderea unui nou șir de întîlniri muzicale „De la Ateneul Tineretului la Ateneul Român", (conduse de muzicologul Mircea Ștefănescu) cu scopul de a aduce în fața publicului o parte dintre tinerii artiști cărora le revine misiunea de a promova în viitor școala noastră interpretativă. În acest context, recitalul violonistului Șerban Lupu, elev al Liceului de muzică nr. 1, selecționat pentru actuala ediție a Concursului „George Enescu" ni se pare o realizare reprezentativă. Pregătit de unul dintre maeștrii pedagogiei românești, Prof. George Manoliu, Șerban Lupu — acompaniat de Liliana Iacobescu — a susținut un repertoriu care poate face cinste oricărui violonist de reputație. De la performanța unor *Capricii* de Paganini, pînă la *Sonata a doua* de G. Enescu interpretul parcurge o întreagă

literatură definitorie pentru posibilitățile sale. Delicatețea și calmul frazării mozartiene — în *Concertul în La major* —, farmecul imagistic al *Sonatinei* de Paul Constantinescu sau elanul romantios al *Introducerii și Rondoului capricioso* de Saint-Saëns, Șerban Lupu a parcurs o variată gamă expresivă, demonstrînd siguranță stilistică și asimilarea problematicii tehnice. Desigur, încă nu putem vorbi de un muzician pe deplin format. Asistînd la recitalul său am simțit însă dorința ca, apreciindu-i calitățile, să reîntîlnim peste cîțiva ani de studiu un artist care a știut să-și respecte promisiunile, situînd idealul perfecțiunii mai presus de ambiția unor satisfacții trecătoare, preferînd violonistul poet, virtuozului vedetă.

GRIGORE CONSTANTINESCU

Corul ceferiștilor din Feteşti sărbătorit la un sfert de veac de activitate

Cîntec și vers, echilibrul muzicii cu poezia, îmbinarea lor rămîne mărturia optimismului înaripat al vieții noastre de azi. În formarea complexă, multilaterală a fiecărei generații, muzica, cea corală îndeosebi, prin specificul ei contribuie activ la cultivarea sentimentelor, la îmbogățirea imaginației și sensibilității, într-un cuvînt la educația etică și estetică.

De adevărul acesta ne-am convins, o dată mai mult, participînd la sărbătorirea corului ceferist din Feteşti cu prilejul împlinirii unui pătrar de veac de rodnică și bogată activitate cultural-educativă desfășurată atît în cadrul județului Ialomița cît și în numeroase localități din țară.

Alcătuită în bună parte din muncitori de la Complexul C.F.R.-Feteşti, formația, inițiată acum un sfert de veac de învățătorii Gheorghe Duicu, Ion Fota și tehnicianul Spiru Teologu, număra la început doar 45 de corinști. Pe parcursul anilor și în special în ultimul deceniu, sub îndrumarea compozitorului Claudiu Negulescu, actualul dirijor, formația a grupat peste 240 de voci, constituind o prezență activă în cadrul mai multor ediții ale concursurilor de amatori, unde a dobîndit numeroase diplome, premii și, implicit, locuri fruntașe. La toate aceste distincții, s-a mai adăugat una, dobîndită în ziua de 28 iunie a.c., Diploma acordată de Consiliul Central al Sindicatelor pentru „25 de ani de activitate neîntreruptă și merite deosebite în munca artistică" precum și 97 de insigne înmînate unor vechi coriști printre care, lăcătușii Victor Aghios și Ion Postole, revizorul de vagoane Dumitru Tătaru, învățătoarele Elena Chira, Nina Iacob ca și multor altora pentru muncă îndelungată și merituoasă, pentru modul ireproșabil și temeinicia cu care au pătruns tainele unui repertoriu coral format din peste 170 de piese, pentru înțelegerea și răbdarea pe care au dovedit-o la repetiții, pentru dragostea pe care au insuflat-o tinerelor generații.

Concertul jubiliar, în care am ascultat într-o bună interpretare *Fantezia pentru cor și pian* de Beethoven, (la pian Nicolae Ionescu), *Plaiuri, părinteşti* de L. Profeta, *Partid stegar neînfrînt* de M. Neagu și *Clădim și apărăm fericirea* de Cl. Negulescu, a fost precedat de o vibrantă festivitate, în care, pe lîngă cuvîntul unor reprezentanți ai organelor locale, am ascultat și mesajul Uniunii compozitorilor transmis prin cuvîntul compozitorului Constantin Palade.

Un frumos omagiu la această emoționantă sărbătoare a adus colegilor de breaslă Corul de cameră al Direcției regionale C.F.R.-București, condus de Petre Cristofor, printr-o înaripată interpretare pe care au imprimat-o unor melodii de P. Ceaikovski, G. Danga, D. Bughici, R. Paladi și alții.

Aplauzele entuziaste ale publicului numeros, prezent la sărbătorirea corului din Fetești, au constituit o apreciere vie, o contopire firească a făuririi unui ideal: ansamblul și-a format publicul, iar exigențele acestuia au impus calitate în interpretare, năzuința spre spectacole cizelate, scrutarea activității viitoare prin prisma trainicelor acumulări, a drumului bătătorit cu migală și pasiune.

CONSTANTIN RĂSVAN

Un remarcabil eveniment pentru profesorii de muzică din întreaga țară

Profesorii de muzică, indiferent de școală sau gradul de învățământ în care activează, de la cursul elementar pînă la cel universitar, au înregistrat recent unul din cele mai însemnate evenimente profesionale, cu largi implicații asupra perfecționării viitoarei lor activități. Este vorba de împlinirea vechiului deziderat al acestor cadre didactice, de a avea alături de profesorii de alte specialități, propria formă organizatorică în cadrul Uniunii Societăților științifice ale personalului didactic din România.

Constituirea *Societății profesorilor de muzică și desen* a devenit din ce în ce mai necesară, simțindu-se în ultimul timp în mod obiectiv lipsa acută a unei asemenea forme organizatorice care să faciliteze promovarea și perfecționarea învățământului nostru de toate gradele și să asigure noi satisfacții profesionale și personale pentru toți slujitorii acestor nobile discipline artistice.

Scopul și sarcinile Societății recent create răspund pe deplin năzuințelor exprimate de mai multă vreme de către profesorii de muzică, în legătură cu ridicarea nivelului profesional al membrilor săi, pentru stimularea cercetării metodico-științifice în domeniul muzicii și artelor plastice și îmbunătățirea activității metodico-didactice a profesorilor de specialitate.

Totodată, Societatea profesorilor de muzică și desen își propune să contribuie la dezvoltarea interesului tineretului pentru aceste discipline artistice, în scopul unei mai bune cunoașteri și înțelegeri a adevăratelor comori ale operelor muzicale și artei plastice universale și naționale.

Datorită noului cadru organizatoric, sînt create premizele necesare unei legături optime a tuturor profesorilor de muzică, cu Uniunea compozitorilor și cu celelalte Societăți științifice și artistice din țară, precum și cu organizații științifice și muzicale similare din străinătate, ceea ce fără îndoială va contribui în mod esențial la lărgirea sferei de afirmare a personalității artistico-profesionale a membrilor societății, inclusiv în domeniul creației muzicale proprii și valorificării bogatului nostru folclor.

Societatea profesorilor de muzică și desen va organiza sub auspiciile sale, diferite manifestări colective ca: sesiuni de comunicări și informări metodico-didactice, referate, colocvii, simpozioane, consfătuiri, congrese naționale, excursii de studii și documentare în țară sau în străinătate, concerte etc. Toate aceste acțiuni demonstrează că viitoarea activitate a profesorilor de muzică în cadrul noii societăți, va căpăta noi forme, eficiente în vederea atingerii scopurilor preconizate și în primul rînd va răspunde necesității creșterii nivelului profesional al membrilor săi, pentru îmbunătățirea continuă a metodelor și conținutului predării acestor discipline.

Aceasta apare cu atît mai evident cu cît muzica, în mod obiectiv, se afirmă din ce în ce mai mult ca obiect de mare însemnătate în formarea multilaterală a tinerei noastre generații. Într-adevăr, în concepția învățământului modern nu poate fi vorba de o educație completă fără a acorda importanța cuvenită și laturii estetice a acesteia. Din ce în ce mai mult se înțelege de către cercuri tot mai largi ale opiniei publice că muzica își are un loc de frunte printre obiectele de predare la clasă, părăsindu-se treptat ideea greșită care domnea în trecut cu privire la caracterul său minor și dexteritar față de celelalte discipline.

În acest context, noua Societate a profesorilor de muzică și desen va aduce o contribuție prețioasă la creșterea prestigiului muzicii în rîndurile elevilor și ale larg ului public în general, în conformitate cu locul rezervat acestei discipline în formarea omului nou și multilateral al societății noastre socialiste.

Chezășie a rezultatelor deosebite care se anticipează în viitoarea activitate a profesorilor de muzică, favorizată de noul cadru organizatoric al societății lor profesionale, îl constituie — printre altele — și alegerea în fruntea acestei organizații a unor cadre didactice de mare prestigiu, care se bucură de unanimă autoritate și apreciere în rîndurile profesorilor de muzică. Este suficient să amintim din acest punct de vedere, alegerea ca președinte al Societății profesorilor de muzică și desen a cunoscutului profesor Dumitru Botez, artist emerit, dirijor și animator de seamă al muzicii corale românești.

În fruntea secției de muzică și a subsecțiilor de metodică, creație și interpretare, muzicologie și folclor, au fost de asemenea alese în cadrul conferinței de constituire a societății, cadre didactice deosebit de valoroase și competente din domeniul muzicii.

În prezent sînt în curs de desfășurare, în întreaga țară, adunările generale pentru constituirea filialelor județene ale societății, preconizîndu-se ca pînă la sfîrșitul acestui an să fie încheiată această acțiune cu caracter organizatoric.

Pe această linie, recent au avut loc adunările generale de constituire a filialelor București și județul Ilfov, Suceava și Deva.

De abia create, filialele respective și-au și început activitatea. Astfel, Comitetul filialei București și județul Ilfov a alcătuit un plan amplu de lucru, cuprinzînd o serie de acțiuni deosebit de importante și de actuale ca: pregătirea tematicii și organizarea instruirii profesorilor de muzică ce vor preda pentru prima dată în clasele IX—X în cadrul extinderii obligativității învățământului de 10 ani; elaborarea de propuneri pentru îmbunătățirea proiectului programelor de învățământ la muzică; colaborarea cu Muzeul de Artă al R.S.R.; înființarea unor formații instrumentale și corale ale profesorilor de muzică din capitală etc.

Se are în vedere ca o dată cu anul școlar 1970—1971 să se intensifice treptat activitatea în cadrul noii societăți

potrivit planurilor de lucru alcătuite din timp, în conformitate cu scopul și sarcinile importante menționate mai înainte.

Apreciem că prin întreaga sa activitate de viitor, Societatea profesorilor de muzică și desen, care încă de la constituire s-a bucurat de sprijinul prețios al Ministerului Învățământului, va confirma pe deplin năzuințele de care sînt animate cadrele didactice de specialitate, afirmîndu-se ca o organizație valoroasă în ansamblul măsurilor și căilor de promovare continuă a învățămîntului nostru de toate gradele.

ELISABETA SUCIU

Profil: Emil Bîclea

De mai bine de trei decenii, numele fagotistului Emil Bîclea s-a impus atenției vieții noastre muzicale, datorită unei activități artistice remarcabile. Membru al Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii (din 1942), Emil Bîclea face parte din acea categorie de muzicieni pentru care slujirea cu devotament a profesiunii este principalul scop al unei munci de recunoscută valoare. Considerat astăzi o autoritate în domeniul școlii interpretative românești, Emil Bîclea și-a îndreptat atenția și eforturile perfecționării artistice nu spre succesul spectaculos ci spre un rezultat viabil, care poate deveni exemplu pentru tinerii instrumentiști. Începuturile carierei sale sînt consemnate prin aprecieri deosebite, din partea profesorilor săi (decernarea Premiului „Dimitrie Dinicu" în 1940). Au urmat apoi alte semne de recunoaștere a însemnătății realizărilor sale — premiul și diplomă pentru interpretarea lucrărilor lui George Enescu, în 1957 —, decernarea insignei „Radist de onoare al Radiodifuziunii române", în 1955 și, în 1953, decorarea cu Ordinul muncii clasa III-a pentru activitatea susținută.

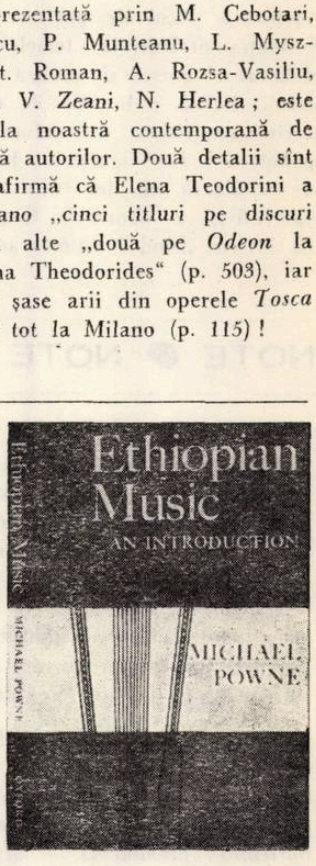
Privind retrospectiv, observăm cîteva domenii distincte în care Emil Bîclea și-a adus contribuția. Reținem participarea la concertele Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii, în țară și în turneele peste hotare, colaborarea cu Orchestra Filarmonicii „George Enescu" la turneele ansamblului (Cehoslovacia, Polonia, Jugoslavia, U.R.S.S., Finlanda, Suedia) și Orchestra de cameră „București". Să adăugăm la acestea și aparițiile solistice, în stagiunile bucureștene sau în centrele muzicale din țară și numeroase înregistrări pentru fonoteca Radiodifuziunii. Un alt domeniu important al activității sale este legat de muzica de cameră. Conducător și inițiator al Cvintetului de suflători „George Enescu", Emil Bîclea a reușit, de-a lungul a mai bine de 15 ani să prezinte o serie de concerte deosebit de bine primite de public. Cu această formație, alcătuită din muzicieni de frunte — Alexandru Nicolae, flaut, Ion Danie, oboi, Constantin Ungureanu, clarinet, Ion Bădănoiu, corn, Emil Bîclea a prezentat și două lucrări mai ample ale lui George Enescu — *Dixtuorul* și *Simfonia de cameră* — distinse la Paris, în 1957, cu „Marele premiu al discului". Înregistrările făcute la posturile radio din Moscova, Kiev, Helsinki și Brno, ca și concertele susținute în Cehoslovacia au însemnat tot atîtea succese ale acestui ansamblu. De fapt, muzica de cameră este și principala preocupare a muncii didactice la Clasa de muzică de cameră pe care Emil Bîclea o conduce ca profesor titular, la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București. Profesor de fagot la Școala militară din București (1940—1946), el a predat cursul de specialitate (1949—1962) în paralel cu ocuparea funcției de Director al Școlii de muzică Nr. I (1949—1955), obținînd rezultate pedagogice remarcabile prin pregătirea unei întregi generații de instrumentiști. Destinate pregătirii pedagogice, studiile teoretice scrise de Emil Bîclea, precum și compozițiile sale (muzică instrumentală și corală) constituie tot atîtea aspecte ale unei personalități complexe, demonstrînd o largă înțelegere a misiunii unui artist care, prin toate realizările sale, reprezintă o întreagă generație ce a contribuit la promovarea culturii muzicale românești.

GR. C

vitrina publicațiilor străine

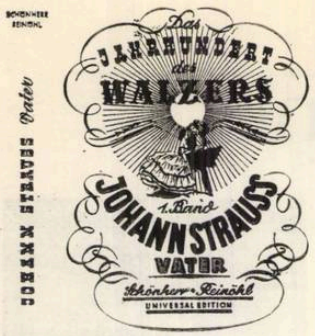
Kutsch, K. J. und Riemens, Leo. **Unvergängliche Stimmen. Kleines Sängerlexikon.** *Bern und München, Francke Verlag, 1966, 555 p.*

Istoria artei vocale se identifică aproape cu istoria umanității, remarcă autorii *Micului Lexicon* al cîntăreților de ieri și de azi. Pentru a oferi cititorilor un instrument util de orientare în arta cîntului, cei doi cercetători germani au renunțat la marile figuri din evul mediu, renaștere, baroc și chiar din prima jumătate a veacului XIX (Rubini, Jenny Lind etc.), spre a cuprinde critic numai acele personalități ale căror atestări de „voci celebre" sînt dublate de documentul sonor (discuri). Astfel, lexiconul, departe de a fi un simplu izvor documentar, rămîne un instructiv ghid pentru melomanii dornici să surprindă multilateral imaginea artei lirice universale între 1890—1966. Fișele fiecărui cîntăreț cuprind: date biografice, succese pe diferite scene ale lumii, premiere absolute, creații principale, precum și prețioase indicații discografice. Deși succinte, informațiile nu sînt lipsite de caracterizări artistice. Arta lirică românească este reprezentată prin M. Cebotari, H. Darclée, Tr. Grozăvescu, P. Munteanu, L. Mysz-Gmeiner, J. Nadalovici, St. Roman, A. Rozsa-Vasiliu, El. Teodorini, V. Ursuleac, V. Zeani, N. Herlea; este totuși de regretat că școala noastră contemporană de canto nu este încă cunoscută autorilor. Două detalii sînt însă pline de interes: se afirmă că Elena Teodorini a înregistrat în 1903 la Milano „cinci titluri pe discuri *Gramophon Typewriter*" și alte „două pe *Odeon* la Athena sub numele de Elena Theodorides" (p. 503), iar Hariclea Darclée a realizat șase arii din operele *Tosca* și *Iris* la *Fonotipia* în 1904 tot la Milano (p. 115)!



Powne, Michael. **Ethiopian Music an Introduction. A Survey of Ecclesiastical and Secular Ethiopian Music and Instruments.** *London, Oxford University Press, 1968, 156 p.*

Din anul 1922 cînd C. Mondon-Vidailhet a publicat în *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire* (A. Lavignac și L. de la Laurencie) primul studiu de sinteză asupra muzicii etiopene, nici o altă lucrare nu a tratat atît de aprofundat și multilateral acest capitol al artei africane. Profesorul Michael Powne, dispunînd de două surse principale de documentare între anii 1954—1960 la Adiss Abeba (Muzeul Institutului etiopian de studii al Universității Haile Sellasie I și de Orchestra națională de folclor a Teatrului Haile Sellasie I) a realizat un volum de excepțională valoare muzicologică. Primul capitol l-a destinat geografiei și istoriei țării, definițiilor și termenilor tehnici, obiceiurilor. Următorul capitol ne introduce în organologia muzicală etiopiană (instrumente de percuție, de suflat, de coarde). Cîntecului și dansului secular i-a fost consacrat capitolul al treilea. De un excepțional interes pentru muzica noastră bizantină ne apare capitolul despre muzica religioasă. Volumul se încheie cu un capitol scurt de concluzii, exemple muzicale, bibliografie, glosar și index de exemple muzicale, nume proprii și elemente descriptive. Autorul își întemeiază analizele muzicale pe înregistrări la fața locului, iar documentația pe o multitudine de ilustrații (parțial reproduse și în text). Garnitura de fluiere, naiul și trompeta din lemn prezintă vădite asemănări cu instrumentele noastre populare. Însemnările asupra istoricului și culturii muzicale religioase, sistemului de notație muzicală (cu semne ce amintesc de semiografia noastră bizantină), modurilor muzicale ('Ezel, Ge'ez și Arary), legendei Sf. Iared, interpretării muzicale, dansurilor rituale, constituie miezul unei lucrări de serioasă ținută științifică.



Schönherr Max und Reinöhl Karl. **Das Jahrhundert des Walzers. Johann Strauss Vater. Ein Werkverzeichnis.** *Wien, Universal Edition, 1954, 368 p.*

Mai mult decît un catalog al creației lui Johann Strauss-tatăl, volumul este aproape o mică enciclopedie muzicală ilustrată a Vienei din prima jumătate a secolului trecut. Prin fața cititorilor trece o lume pitorească, vie, de care se leagă fiecare filă din compozițiile nemuritorului maestru al valsului. Autorii prezintă creația în ordinea cronologică a opusurilor, indicînd : locul și data primei audiții, primul anunț public în presă, prima tipăritură, locul de păstrare al manuscrisului autograf, formația orchestrală, temele muzicale (citate), istoricul detaliat al piesei și analiza morfologică muzicală a lucrării. Există o bogăție de date pentru fiecare titlu, o veritabilă risipă de informații care reflectă cît de populară a fost figura lui Johann Strauss-tatăl în Viena de odinioară, cît de strîns legată a rămas opera sa de oamenii și evenimentele timpului. Lucrarea se parcurge cu interes, fiindcă autorii au păstrat un echilibru între anecdotica faptelor și datele obiective bio-bibliografice. Cele 252 de fișe de lucrări sînt în realitate 252 de micromonografii istorice, care explică procesul intim de creație al compozitorului. La sfîrșit sînt prezentate piesele fără număr de opus, prelucrările instrumentale și vocale, catalogul discurilor (din care nu lipsesc formațiile *Wiener Philarmoniker, Berliner Symphonie-Orchester, Cleveland Symphonie-Orchester, Liverpool Philarmonie-Orchester* etc.), cronologia vieții compozitorului (1804—1849) cuprinzînd toate turneele din Europa și de peste ocean, catalogul creației pe genuri, indice de nume și locuri. Volumul *Johann Strauss-tatăl,* oferă întreaga documentație nu numai pentru o monografie amplă asupra fecundului compozitor de valsuri, ci pentru întreaga atmosferă artistică de acum un veac și jumătate a Vienei lui Beethoven și Schubert, a Vienei epocii romantice. Ilustrațiile color și cele alb-negru (peste 150) completează această complexă exegeză a unui clasic al muzicii ușoare universale.

EUGEN VICOS

NOTE • NOTE • NOTE • NOTE • NOTE • NOTE • NOTE

● De curînd Comitetul Național al Muzicii din Franța a inițiat o serie de reuniuni științifice avînd ca scop o largă discuție asupra frecvenței de referință a sunetului *la* și a diapazonului. Ceea ce merită remarcat este faptul că, pentru prima oară, au fost invitați să participe compozitorii înșiși, pentru a se preîntîmpina eventualele nemulțumiri. „Courrier Musical de France" va pune la dispoziția cititorilor săi un rezumat cuprinzător al broșurii publicate la încheierea dezbaterilor.

● *În cadrul celui de-al IV-lea Concurs internațional „Olivier Messiaen", premiul I (care în primii 3 ani ai acestei prestigioase competiții a fost cîștigat de interpreți francezi) a revenit tinerei mexicane Maria-Elena Barientos ; premiul II — argentinianului Raul Sosa, iar premiul III — francezei Sylvie Carbonnel.*

● Premiul „Arthur Honegger" va fi atribuit din doi în doi ani, începînd cu anul 1971, de un juriu compus din personalități de vază ale vieții muzicale : Jacques Chailley, Marius Constant, Henri Dutilleux și Marcel Landowski. Vor putea concura : fie un compozitor pentru o anumită lucrare ; fie un compozitor pentru întreaga sa creație ; în sfîrșit, fie un quartet de coarde de mare prestigiu.

● În cadrul celui de -al XII-lea Festival Internațional al Sunetului, a fost stabilit palmaresul marelui Premiu internațional al Discului, al Academiei „Charles Cros". Printre aleși :

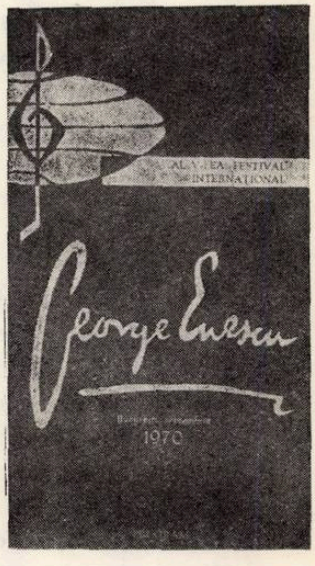
— Premiul Președintelui Republicii atribuit unui compozitor francez contemporan — Boulez, compozitor : *Pli selon pli* ; dirijor : Bartok : *Concertele pentru pian și orchestră nr. 1 și nr. 3* — solist D. Barenboim, Orch. New Philharmonia ; Debussy :*Images, Danses* Orch. din Cleveland ; Berlioz : *Simfonia fantastică* și *Lelio,* J.-L. Barrault, cor, Orch. Simfonică din Londra.
— 25 ani de la moartea lui Bartok — *Mandarinul miraculos,* Orch. Națională a Operei din Monte-Carlo, dirijor Bruno Maderna ; *Concertul pentru vioară și orchestră nr. 2, Rapsodiile 1 și 2,* Isaac Stern, Orch. Philharmonia din New York, dirijor Leonard Bernstein ; Fragmente din *Mikrokosmos,* Huguette Dreyfus, clavecin.
— Centenarul Roussel : *Bacchus și Ariana,* Orch. Națională, dirijor Jean Martinon.
— *Integrala liedurilor de Schubert* (vol. I), Dietrich Fischer-Dieskau și Gerald Moore.
— Noua școală vieneză : Schönberg, Berg, Webern : *Lucrări vocale, instrumentale și orchestrale.*
— *Integrala lucrărilor pentru orgă* de Buxtehude, Marie-Claire Alain.
— Colecția *De la café-concert la music-hall și de la music-hall la vedete.*
— Muzică populară străină : *Fluierele românești.*
— Muzica timpului nostru : Berio *(Laborintus 2)* ; Ligeti *(Requiem-Lontano — Continuum)* ; Barraqué *(Sonata pentru pian)* ; Pierre Henry *(Apocalips de Ioan).*

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations
de l'Union des Compositeurs
de la République Socialiste de Roumanie

SILHOUETTES

GEORGES ENESCO



VASILE TOMESCU

Répondant par toute son oeuvre à la haute mission du musicien-patriote et du brillant représentant de l'art humaniste du XX-e siècle, Georges ENESCO a parfait les conquêtes des précurseurs de l'école nationale, en faisant mûrir avec une exceptionnelle puissance l'expérience musicale de son temps. Artiste de génie, se manifestant d'une manière profonde et multilatérale en tant que compositeur, violoniste, chef d'orchestre, pianiste, militant de la vie sociale et culturelle, ENESCO incarne l'un des phénomènes, peu fréquents de nos jours, d'heureuse synthèse entre la tradition et les valeurs novatrices, entre le caractère national et l'universalité de l'art.

Durant la moitié d'un siècle, qui aura vu se confronter les tendances les plus contradictoires et décisives pour les destinées de la musique contemporaine, ENESCO s'est affirmé, à côté de Debussy et Ravel, de De Falla et Bartók, de Stravinsky et Prokofiev, de Schönberg et Hindemith, de Honnegger et Messiaen, comme l'un des représentants du progrès dans la création, l'interprétation et la pédagogie musicales.

Depuis les oeuvres de ses débuts, fascinantes par le pittoresque de l'image et l'authenticité nationale de l'expression — le Poème Roumain, les deux Rhapsodies roumaines —, jusqu'aux puissants ouvrages symphoniques et de chambre, depuis les Suites imprégnées d'une intense vibration poétique jusqu'à la troublante tragédie lyrique d'*Oedipe*, ENESCO a embrassé un vaste horizon de formes et de genres. Instruit à la lumière irradiée par les grandes écoles des symphonies française et allemande, le musicien a su découvrir dans le substratum mélodique du folklore national des vertus qui ont fécondé son style et sa conception de la musique à l'âge mûr, considérée aussi bien comme l'une des plus originales et ex-

pressives. L'assimilation des traits rythmiques subtils et inédits du discours *parlando-rubato*, et des possibilités de renouvellement de la polyphonie moderne à partir du principe de l'hétérophonie de résonance folklorique, avec, dans le même temps, des conséquences décisives sur le langage harmonique, la dialectique spécifique de la forme, la structure orchestrale dérivant de la pratique des rhapsodes populaires et synthétisant les données d'une technique réellement nouvelle, voilà quelques uns des caractères qui définissent la musique énescienne.

En ce qui concerne l'interprétation et la pédagogie, cette profonde conception personnelle dans la manière de rendre certains monuments de la création musicale depuis Bach et Mozart à Bartók et jusqu'à ses propres ouvrages, la prodigieuse technique du violoniste qui a consacré des innovations aujourd'hui adoptées et toujours étudiées, le magnétisme du chef d'orchestre, l'autorité du partenaire de musique de chambre ont fait d'ENESCO l'une des valeurs proéminentes que notre époque a données dans ce domaine.

L'héritage d'ENESCO, apprécié par les musiciens et aimé par de vastes cercles du public, pénètre actuellement de plus en plus profondément dans la conscience artistique du monde. Des ensembles célèbres, des solistes et des chefs d'orchestre éminents, des générations nouvelles d'interprètes inscrivent avec toujours plus de fréquence et de ferveur ses ouvrages dans leurs répertoires. Actuellement, toute son oeuvre est imprimée et enregistrée sur disques. Auteurs roumains et étrangers consacrent des études, des monographies et des conférences à la vie et à la création de Georges ENESCO. Les initiatives de notre état, telles que la tenue périodique du Concours et du Festival International „Georges Enesco", l'organisation de musées et d'expositions consacrés au musicien et à l'artiste, sont particulièrement précieuses pour la mise en valeur de l'héritage énescien et la perpétuité du souvenir du musicien. Si le fécond héritage musical énescien constitue un exemple impérissable pour les compositeurs et les interprètes actuels, ses pensées d'artiste humaniste et patriote, son expérience prodigieuse de la vie et de la création musicale, ses aspirations vers la perfection morale, demeurent un guide pour tous ceux qui aiment la beauté et la vérité. L'idée du rôle élevé de l'art à une époque de confrontation cruciale de l'homme avec sa propre conscience, ses vues plastiques et troublantes sur la vie, sur le sens de l'effort créateur, comparé par le musicien roumain à une corde tendue qui reviendrait à la position simple et droite de laquelle elle est partie, ou à une spirale qui retrouverait, avec des qualités supérieures, son point de départ, symbolisent la puissante et permanente fonction testamentaire du credo énescien pour toutes les générations. Tout comme la sagesse répandue durant des décennies par Brâncuşi et Tonitza, par Blaga et Arghezi, les idées que nous héritons d'Enesco trouvent leur place non seulement dans le trésor spirituel roumain, mais aussi dans le Panthéon de la culture universelle, document autant qu'incitation toujours vivante au développement de la pensée artistique moderne.

Avec une profonde perspicacité, ENESCO relève l'attribut spécifique de la musique, à savoir la réflexion de la conscience sociale et individuelle : *„La musique est un langage qui reflète sans possibilité d'hypocrisie les qualités psychiques de l'homme, des peuples"*.

Contenues virtuellement dans les limites des réalités matérielles immédiates, les formes de l'offrande purifiées de toute sensualité dans l'acte de la création, sont élevées par l'effort de l'artiste, par sa foi humaniste, au niveau de *„délectation et d'élévation spirituelle"*.

En définissant le Beau, l'Art, comme *„une réalité vivante cosmique"*, ENESCO découvre la dualité objective-subjective des lois qui les gouvernent : *„L'artiste dévoile à l'humanité la voie vers l'harmonie, qui est félicité et paix"*. Les attributs de l'harmonie, de la Beauté, ont par conséquent une résonance sociale éternelle, profonde. Ils supposent l'existence de rapports paisibles, *„entre tous les peuples désireux de paix, de bonne entente et... de beauté"*.

Le musicien doit accomplir un important rôle militant, moral et esthétique : *„Chaque artiste contribue par son talent, son travail, à la culture du Beau dont la mission est d'inciter les plus nobles penchants de l'âme humaine"*. ENESCO, donnant, le premier, l'exemple, à l'aide *„de son violon, de sa baguette, de sa plume"*, adresse aux musiciens de son pays un vibrant appel qui garde, encore de nos jours, toute sa fraîcheur : *„Nous devons travailler pour répandre et développer le plus posible la musique dans toutes les couches de la population"*.

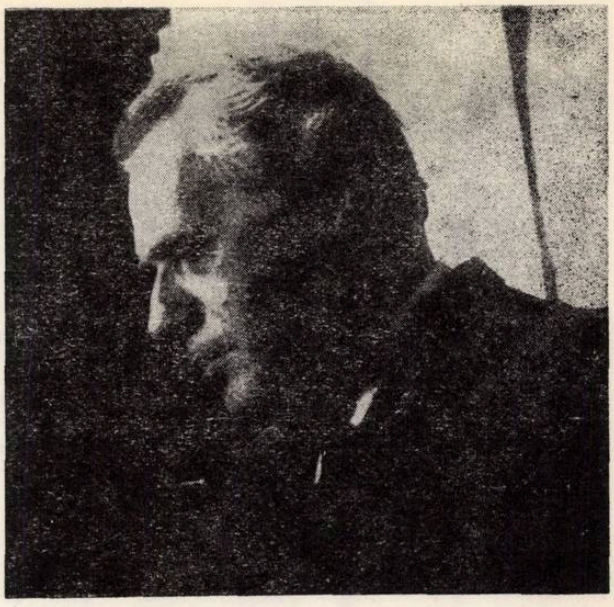
A la veille de la V-e édition du Concours et du Festival International qui porte le nom du grand musicien, la commémoration d'une décennie et demie depuis sa mort, doit nous inviter à réfléchir sur le message rayonnant d'humanisme et de patriotisme adressé par ENESCO à la postérité. Elle doit être l'occasion d'un moment pieux et d'hommage rendu à ses grandes réalisations.

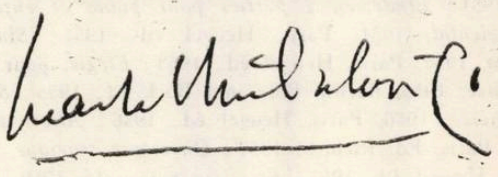
MARCEL MIHALOVICI

Compositeur originaire de Roumanie, naturalisé français, établi à Paris depuis plus de cinquante ans, MARCEL MIHALOVICI occupe une place marquante dans la vie musicale française. Compositeur particulièrement fécond, pratiquant toutes les formes musicales, il est de ces artistes qui, tout en étant ancrés dans un art à l'échelle européenne et bien que vivant hors des frontières de leurs pays d'origine, n'ont jamais cessé de conserver un lien très étroit avec la terre qui les a vus naître. Dans l'oeuvre de MIHALOVICI, ce lien se manifeste tout d'abord par certaines tournures mélodiques ou rythmiques qui animent ses structures thématiques : il y flotte parfois un parfum de terroir roumain. A vol d'oiseau, on pourrait définir le style du compositeur comme suit : à travers un langage n'ayant jamais ignoré les disciplines qui ont enrichi l'écriture musicale de son temps (et s'intégrant tout naturellement à sa nature profonde), Marcel MIHALOVICI accorde une importance toute particulière au *„melos"*. La mélodie, et partant le contrepoint, est, en effet, l'élément moteur de son travail. Elle s'affirme comme étant le principe même de cohésion organique formant la base de ses échafaudages sonores. Echafaudages, où l'expression lyrique, souvent, tient un rôle de premier plan.

Né à Bucarest le 22 octobre 1898 où il fait des études générales jusqu'en 1916, année de son baccalauréat, MARCEL MIHALOVICI y fait aussi ses premières études systématiques de composition (1916—1919) avec : Dimitrie CUCLIN (harmonie), Robert CREMER (contrepoint), Franz FISCHER et Benjamin BERNFELD (violon). Jeune compositeur, il continue ses études musicales à Paris, à la *Schola Cantorum* (1919—1925) étant ici l'élève des professeurs Vincent D'INDY (composition, direction d'orchestre), SAINT-RÉQUIER (harmonie), Amédée GASTOUÉ (chant grégorien), Nestor LEJEUNE (violon). Il reçu, de plus, souvent, les conseils de Georges Enesco.

Membre fondateur de la Société des Compositeurs Roumains de Bucarest (1920), membre fondateur de la Société de musique contemporaine *„Triton"* de Paris (1932), professeur de morphologie musicale à la *Schola Cantorum* de Paris (1959—1962). Elu à l'Institut de France comme membre correspondant de l'Académie des Beaux-Arts de Paris il occupe le fauteuil qui fut celui d'Enesco de 1936 à 1955. Prend part à de nombreux jurys dans des concours internationaux de musique. Conférences, communications, émissions radiophoniques et télévisées.





DISTINCTIONS

Mention honorifique (1919), II-e Prix (1920) et I-er Prix de Composition *„Georges Enesco"* (1925), Prix *„Louis Spohr"* (1955, Brunswick), Prix de la Fondation *Copley* de Chicago (1961), Prix *„Georges Enesco"* de la S.A.C.E.M. de France (1966).

OEUVRE

MUSIQUE DE THÉÂTRE

Une vie de Polichinelle, ballet chanté en I acte, livret de Marcel Sauvage, 1922 ; *Le Postillon du Roy*, ballet, 1924 ; *Divertimento*, ballet, 1925 ; *Karagueuz*, ballet, livret de M. Larionow, 1926, Paris, Eschig éd., 1930 ; *L'Intransigeant Pluton*, opéra en I acte, livret de Regnard, 1928, Paris, Eschig éd., 1937 ; *Phèdre*, opéra en 5 scènes, livret de Yvan Goll, 1948/49, Paris, Sofirad éd., 1949 ; *Die Heimkehr*, opéra en I acte, livret de K. H. Ruppel, 1954, Berlin, Bote und Bock-Verlag, 1954 et, 1955 (2-e version) ; *Mélusine*, musique de scène pour la pièce d'Yv. Goll, 1956 ; *Thésée au Labyrinthe*, ballet, livret de Ruppel, 1956, Paris, Heugel éd., 1957 ; *Alternamenti*, ballet, livret de Cl. Rostand, 1957, Paris, Ed. Ricordi, 1957 ; *Krapp*, opéra en I acte, livret de Samuel Beckett, 1960, Paris, Heugel éd., 1960 ; *Variations*, ballet, 1946, Paris, Ed. „Amphion", 1946 ; *Les Jumeaux*, opéra-bouffe en 3 actes, livret de Cl. Rostand, 1962, Paris, Heugel éd., 1962.

MUSIQUE VOCALE-SYMPHONIQUE

Simfonia Cantata pour baryton solo, choeur mixte et orchestre 1963, Paris, Heugel éd., 1964. *Symphonie No. 5* pour orchestre et soprano (texte de Samuel Beckett) 1969, Paris, Heugel éd., 1969.

MUSIQUE SYMPHONIQUE

Notturno, pour petit orchestre, 1923 ; *Introduction et Mouvement Symphonique,* pour grand orchestre, 1923 ; *Suite de Karagueuz,* 1926, Paris, Eschig éd., 1930 ; *Fantaisie pour grand orchestre,* 1927, Paris, Eschig éd., 1929; *Cortège de Divinités Infernales,* 1928, Paris Eschig éd., 1929 ; *Chindia,* 13 instruments à vent et piano, 1929, Paris, Eschig éd., 1929 ; *Concerto pour violon et orchestre,* 1930, Paris, Eschig éd., 1930 ; *Divertissement,* pour petit orchestre, 1934, Paris, Eschig, éd., 1934 ; *Capriccio Roumain,* 1936, Paris, Ed. „Pro Musica", 1936 ; *Prélude et Invention,* orchestre à cordes, 1937, Paris, Eschig éd., 1937 ; *Toccata pour piano et orchestre,* 1938, revu 1940, Paris, Heugel éd., 1949 ; *Symphonies pour le temps présent,* 1944, Paris, Eschig éd., 1944 ; *Variations pour cuivres et cordes,* 1946, Paris, Ed. „Amphion", 1946 ; *Séquences,* pour petit orchestre, 1947, Paris, Heugel éd., 1947 ; *Interlude de Phèdre,* 1949, Paris, Sofirad éd., 1949 ; *Ritournelles,* 1951, Paris, Heugel éd., 1951 ; *Sinfonia Giocosa,* pour petit orchestre, 1951, Paris, Heugel éd., 1951 ; *Etude en 2 parties pour piano et ensemble instrumental,* 1951, Paris, Heugel éd., 1951 ; *Sinfonia Partita,* 1952, Paris, Heugel éd., 1953 ; *Elégie,* pour petit orchestre, 1955, Berlin, Bote und Bock éd., 1955 ; *Scènes de Thésée,* 1956, Paris, Heugel éd., 1956 ; *Alternamenti,* 1957, Paris, Ed. Ricordi, 1957 ; *Ouverture tragique,* 1957, Paris, Heugel éd., 1957 ; *Esercizio per archi,* 1959, Paris, Heugel éd., 1959 ; *Sinfonia Variata,* 1960, Paris Heugel éd., 1961 ; *Musique nocturne* pour clarinette, et orchestre de chambre, 1963, Paris, Leduc éd., 1963 ; *Aubade pour cordes,* 1964, Wiesbaden, Ahn et Simrock éd., 1964; *Périples,* pour petit orchestre et piano concertant, 1967, Paris, Heugel éd., 1968 ; *Prétextes pour hautbois, clarinette basse et orchestre de chambre,* 1968, Paris, Heugel éd., 1968 ; *Borne,* action symphonique pour orchestre, Paris, Heugel éd., 1970.

MUSIQUE DE CHAMBRE

1-ère Sonate de violon et piano, 1920, revue 1927 : *Quatuor pour cordes et piano,* 1922 ; *1-er Quatour à cordes,* 1923 ; *Sonatine pour hautbois et piano,* 1924, Paris, Eschig éd., 1928 ; *Duo pour 2 flûtes,* 1925 ; *Trio à cordes (Sérénade),* 1929, Paris, Eschig éd., 1929 ; *2-ème Quatuor à cordes,* 1931, Paris, Eschig éd., 1931 ; *Sonate pour 3 clarinettes,* 1933, Paris, Salabert éd., 1934 ; *2-ème Sonate pour violon et piano,* 1940, Paris, Heugel éd., 1948 ; *Sonate pour alto et piano,* 1942, Paris, Heugel éd., 1948 ; *Sonate pour violon et violoncelle,* 1944, Paris, Ed. „Amphion", 1945 ; *Eglogues pour flûte, hautbois, clarinette, basson et piano,* 1945 ; *3-ème Quatuor à cordes,* 1946, Paris, Heugel éd., 1946 ; *Sonate pour violoncelle seul,* 1949, Paris, Heugel éd., 1949 ; *Sonate pour violon seul,* 1949, Paris, Heugel éd., 1949 ; *Trio d'Anches,* 1955, Wiesbaden, Ahn et Simrock éd., 1961 ; *Sonate pour basson et piano,* 1958, Paris, Heugel éd., 1958 ; *Sonate pour clarinette et piano,* 1958, Paris, Heugel éd., 1958 ; *Pastorale triste pour flûte et piano,* 1958, Leduc éd., 1959 ; *Episode pour cor et piano,* 1958, Paris, Leduc éd., 1959 ; *Mélodie pour flûte et piano,* 1958, Paris, Leduc éd., 1959 ; *Méditation pour trompette et piano,* 1959, Paris, Leduc éd., 1959 ; *Scherzo — Valse pour trompette et piano,* 1958, Paris, Leduc éd., 1959 ; *Novelette, basson et piano,* 1958, Paris, Leduc éd., 1959 ; *Improvisation pour batterie et piano,* 1961, Paris, Heugel éd., 1961 ; *Musique Nocturne pour clarinette et piano,* 1963, Paris, Leduc éd., 1963 ; *Sonate pour piano,* 1964, Paris, Leduc éd., 1965 ; *Dialogues pour clarinette et piano,* 1964, Paris, Heugel éd., 1965 ; *Variantes pour cor et piano,* 1969, Paris, Heugel éd., 1970.

MUSIQUE POUR PIANO

Trois Nocturnes, 1918/20, Paris, Salabert éd., 1921 ; *Pièces Impromptues,* 1921—1924, Vienne, Ed. „Universal", 1925 ; *Sonatine,* 1923, Vienne, Ed. „Universal", 1925 ; *4 Caprices,* 1929, Paris, Eschig éd., 1929 ; *Chanson — Pastorale — Danse,* 1930, Paris, Salabert éd., 1930 ; *Chindia,* 1929, Paris, Eschig éd., 1929 ; *Cinq Bagatelles,* 1934, Paris, Eschig éd., 1934 ; *Un Danseur Roumain,* 1937, Paris, Eschig éd., 1937 ; *Ricercari (Variations libres),* 1941, Paris, Heugel éd., 1950 ; *Trois pièces nocturnes,* 1948, Paris, Heugel éd., 1950 ; *Quatre Pastorales,* 1950, Paris, Heugel éd., 1950.

MUSIQUE VOCALE

Trois Poèmes Chinois, 1920 ; *Trois chansons entre chien et loup, chant et piano,* vers de M. Sauvage, 1921 ; *Petite Trilogie Alpine,* pour chant et violon, vers d'Yv. Goll, 1924 ; *Chansons et Jeux,* chant et piano, poésies pop. roumaines, trad. du compositeur, 1924, Paris, Eschig. éd., 1930 ; *Cantique pour chant et quatuor à cordes,* 1924 ; *Trois Romances,* chant et piano, vers de Victor Hugo, 1929, Paris, Salabert éd., 1930 ; *2 Lieder,* vers de R. Dehmel 1933 ; *La Genèse,* cantate, texte d'Yv. Goll, 1935 ; *Contrerimes,* vers de Toulet, 1944, Paris, Heugel éd., 1950 ; *Airs,* basse et piano, vers de P. Eluard, 1944 ; *Chanson Bretonne,* avec orchestre, 1946 ; *Abendgesang,* 4 poèmes, vers d'Yv. Goll, 1957, Mayence, Schott's Söhne éd., 1960 ; *Stances,* vers de Mariana Dumitrescu, 1968, Bucarest, Ed. Musicales de l'Union des Compositeurs, 1968.

MUSIQUE CHORALE

Ave Verum, 1940, ms. ; 2 *Poèmes (Agrippa d'Aubigné),* choeur mixte a capella, 1952, Paris, Sofirad éd., 1952 ; *Mémorial, cinq motets sur un mot,* choeur mixte a capella, 1952, Paris, Sofirad éd., 1952.

MUSIQUE DE FILM

Cheminots, documentaire, ms. sc. Hubsch, 1931, Ariel éd., 1935 ; *Le système solaire,* documentaire, ms. sc. Hubsch, 1931, Paris, Ariel éd., 1931 ; *Ténériffe,* documentaire, ms. sc. E. Lothar — Y. Allégret, 1933, Paris. Ed. „Echo", 1933 ; *Le mécanisme de la voix,* documentaire, ms. sc. Hubsch, 1934, Paris, Ariel éd., 1934 ; *La magie du Fer blanc,* documentaire, ms. sc. J. Tedesco, 1934, Paris, Eschig éd., 1934 ; *La maison de l'E.D.F.,* documentaire, ms. sc. U. Cassan — J. Tedesco, 1936 ; *Phares de France,* documentaire, ms. sc. J. C. Bernard, 1938, Paris, Ed. „Echo", 1938 ; *La grande lueur,* documentaire, ms. sc. J. C. Bernard, 1938, Paris, Ed. „Echo", 1938 ; *Le siècle de l'acier,* documentaire, ms. sc. J. Tedesco, 1939 ; *Route sans issue,* film dramatique, ms. sc. J. Stelli, 1948, Paris, Ed. du Carillon, 1948 ; *Bois d'Afrique,* documentaire, ms. sc. Ely Lothar, 1952 ; *Coopératives,* documentaire, 1958.

MUSIQUE RADIOPHONIQUE

Les Fioretti, St. François d'Assise, 1945, Paris, Ed. Française de Musique, 1945 ; *Les Haïdouks de la montagne,* M. L. Bataille, 1945, Paris, Ed. Française de Musique, 1945 ; *Poèmes d'amour,* d'après des Poètes Français du XVII-e S., 1945, Paris, Ed. Française de Musique, 1945 ; *Sapho,* Edith Thomas, 1946 ; Paris, Ed. Française de Musique, 1946 ; *La tragédie de Médée,* Sénèque-Heurgon, 1946, Paris, Ed. Française de Musique, 1946 ; *La comédie héroïque,* Ferd. Bruckner, 1947, Paris, Ed. Française de Musique, 1947 ; *La mort de Michaël,* Nicole Obey, 1948, Paris, Ed. Française de Musique, 1948 ; *Les Carillons,* Ch. Dickens-Montcorbier, 1949, Ed. Française de Musique, 1949 ; *Barbara,* Denise Desprès, 1950, Paris, Ed. Française de Musique, 1950 ; *Belle à faire peur,* d'après Balzac, comédie en 4 actes par M. de Heeckeren, 1950, Paris, Ed. Française de Musique, 1950; *Le Paradis Perdu,* Pierre Jean Jouve, 1951, Paris, Ed. Française de Musique, 1951; *Meurtre dans la Cathédrale,* Th. G. Eliot, 1952, Paris, Ed. Française de Musique, 1952 ; *Parallèlement,* Georg Kaiser (Adamov), 1954, Paris, Ed. Française de Musique, 1954 ; *Savonarole,* Marcel Beaufils, 1954, Paris, Ed. Française de Musique, 1954 ; *Atalante délivrée,* d'Eaubonne, 1952, Paris, Ed. Française de Musique, 1952 ; *La Nuit,* Jean Lescure, 1956, Paris, Ed. Française de Musique, 1956 ; *Mélusine,* Yvan Goll, 1957, Paris, Ed. Française de Musique, 1957 ; *Cascando — Invention pour musique et voix,* Samuel Beckett, 1962, Paris, Heugel éd., 1963.

DISCOGRAPHIE

Sonatine pour hautbois et piano. Solistes : Louis Bleuzet et Tomas Teran, Columbia (DFT 3—4).

Chindia pour 13 instruments à vent et piano. Dir. d'orchestre : Marcel Mihalovici. La Voix de son Maître (K 6114).

Ricercari, Variations libres pour piano. Soliste : Monique Haas. Deutsche Grammophon (18077 LMP).

2-ème Sonate pour violon et piano. Solistes : Max Rostal et Monique Haas, Deutsche Grammophon (138016).

Esercizio per archi. Orchestre Paillard, Erato.

Etude en 2 parties pour piano et ensemble instrumental. Soliste : Monique Haas ; dir. Marius Constant. Erato.

Quatuor No. III. Le Quatuor „Cantabile" de Bucarest. Electrecord, (ECE 0381).

Stances pour chant et piano. Interprètes : Arta Florescu et Martha Joja, Electrecord (ECE 0381).

BIBLIOGRAPHIE

ANDREIS, Josip, *Muzicka enciklopedija,* vol. II, Zagreb, 1963. BERGER, Wilhelm, G., *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră,* Bucarest, Ed. Musicales, 1965. BECK, Georges, *Marcel Mihalovici* Sa vie et son oeuvre, Paris. Heugel éd., 1954. BRUYR, José, *L'écran des musiciens,* Paris, José Corti, éd. 1931. DUFOURCQ, Norbert, *Larousse de la musique,* vol. II, Paris, Ed. de la Librairie Larousse, 1957. *Enciclopedia della musica,* vol. III, Milano, Ed. C. Ricordi, 1964. *Enciclopedia della spettacolo,* vol. VII, Roma, Casa editrice de Maschere, 1960. *Encyclopédie de la musique,* vol. III, Paris, Fasquelle éd., 1961, D'ESTRADE-GUERRA, O., *Mihalovici Marcel* dans M.G.G., vol. IX, Kassel Bärenreiter Verlag, 1961. FIROIU, V., *Cu Marcel Mihalovici la Paris,* dans ROMÂNIA LITERARĂ, Bucarest, 1968, no. 18, 1 mai. *Grove's Dictionary of Music and Musicians,* vol. V, Londres, Mac Milan Editor, 1954. *Larousse du XX-e siècle,* Paris, Ed. Larousse, 1953. *Le Grand Larousse,* Paris, Ed. Larousse, 1966, MESSIAEN, Alain, *Cortège d'Euterpe,* Paris, Ed. Debrene, 1961. MESSIAEN, Alain, *Le Paraclet sonore,* Paris, Ed. Debrene, 1957. MESSIAEN, Alain, *Etats d'âme du paysage musical,* Paris, Ed. Subervie-Rodez, 1969. OPRESCU, Gheorghe, *Compozitorul Marcel Mihalovici la 70 de ani,* dans ROMÂNIA LITERARĂ, Bucarest, 13 martie 1969, nr. 11 (23). PANDELESCU, J. V.,*Marcel Mihalovici,* dans MUZICA, Bucarest 1968, nr. 10. PANDELESCU, J. V., *Marcel Mihalovici la 70 de ani, dans* CONTEMPORANUL, Bucarest, octobre 1968, no. 43. PRIEBERG, A., *Lexikon der Neuen Musik* München, K. Aber-Verlag, 1958, POULENC Francis, *Entretiens avec Claude Rostand,* Ed. Julliard, 1954. ROSTAND, Claude, *Notes sur Marcel Mihalovici,* dans MUSIQUE CONTEMPORAINE, Paris, 1952. ROSTAND, Claude, *Portrait de Marcel Mihalovici,* dans MELOS, Mayence, 1952. ROSTAND, Claude, *Catalogue de l'oeuvre,* Paris, Heugel éd., 1968, *Riemann Musik Lexikon,* vol. II, Mayence, Schott's Söhne-Verlag, SEEGER, Horst, *Musiklexikon,* vol. II, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1966. SZABOLCZI, Bence — TÓTH, Aladár, *Zenei Lexikon,* vol. II, Budapesta, Zenemükiadó Vállalat, 1965. THOMSON, Oscar, *The international Cyclopedia of Music and Musicians,* revised by Nicholas Slonimsky, New-York, Dodd Maad Comp., 1958. TOMESCU, Vasile, *Cronica discului : Marcel Mihalovici,* dans SCÎNTEIA, Bucarest, 12.IV.1969, no. 8033. ŢĂRANU, Cornel, *Convorbire cu Marcel Mihalovici,* dans TRIBUNA, Cluj, 12.IX.1968, no. 37. VANCEA, Zeno, *Marcel Mihalovici,* dans MUZICA, Bucarest, 1968, no. 10. VANCEA Zeno, *Creaţia muzicală românească, sec. XIX—XX,* vol. I, Bucarest, Ed. Musicales, 1968.

CONSTANTIN DRĂGOI

La chronique du disque de musique populaire. „Rencontre avec la Roumanie"

On le sait, la Maison du Disque ELECTRECORD déploie une intense activité pour mettre en valeur la musique populaire roumaine. Ses collections comprènent des enregistrements pour tous les goûts : depuis le document

rigoureusement authentique (voir l'*Anthologie de la musique populaire roumaine)* jusqu'aux grands succès du jour interprétés par les vedettes actuelles de la musique populaire.

Récemment, ELECTRECORD a édité les premiers disques d'une collection destinée en premier lieu aux amateurs de musique populaire roumaine de l'étranger. La collection s'intitule *Rencontre avec la Roumanie.* Il nous plaît de croire que, par cette voie, quelques unes des meilleures créations du génie musical roumain charmeront le public mélomane de partout.

Nous croyons utile de présenter ci-dessous les deux premiers disques parus :

1. *Gheorghe Zamfir, flûte de Pan. Trésors folkloriques,* ELECTRECORD, ST-EPE 0433. Photographie de l'enveloppe : Cornel Vladu.

La collection *Rencontre avec la Roumanie* s'ouvre magistralement sur ce disque à tous points de vue extraordinaire. Gheorghe Zamfir est incontestablement le plus brillant virtuose du *„naï"* — nom par lequel les Roumains désignent la flûte de Pan. Cet instrument très ancien, rudimentaire, a été élevé par les *laoutari* roumains sur les plus hautes cîmes de l'art. Et la *maestria* inégalable dont Gheorghe Zamfir exécute les mélodies gravées sur ce disque, nous en apporte ici un témoignage supplémentaire — en était-il encore besoin?

Après avoir entendu les enregistrements préparés par ELECTRECORD pour l'édition de ce disque, j'ai accepté avec enthousiasme d'écrire une brève présentation destinée à être imprimée sur son enveloppe. J'avoue ne pas avoir trouvé les mots qu'il aurait fallu pour exprimer l'enchantement ressenti. Ce disque exige l'audition !

Les mélodies qui y sont gravées témoignent du souci permanent de Gheorghe Zamfir de rendre plus vaste le répertoire professionnel routinier et d'augmenter les ressources sonores de l'ancestral instrument. Pour ce faire, il emprunte des pièces au folklore rural ou à d'autres régions du pays *(Brîul oltenesc — Brîu* (danse) *d'Olténie ; Mierlița cînd e bolnavă — L'agnelle quand elle est malade ; Balada lui Costea Păcurarul — Ballade de Costea, le berger ; Corăgheasca* — danse de Corabia ; *Rustemul de la Lișteava* — danse de Lișteava.

Il est le premier à oser introduire dans le répertoire du *naï* une plainte funèbre (Bocet) et, pour obtenir certains effets sonores spéciaux — signal du buccin pour préluder à *Cîntecul lui Iancu Jianu (La Chanson de Iancou Jianu)* et autres — il a ajouté 5 autres tuyaux aux 18 que l'instrument possède de règle, en réalisant de la sorte une augmentation du registre grave. En modifiant la position de l'instrument, légèrement élevé ou abaissé pendant l'exécution du morceau, il a réussi d'obtenir un ambitus diatonique de mi^1 — la^4 complété de tous les sons chromatiques intermédiaires. Tout en jouant de son instrument, Gheorghe Zamfir sait, comme nul autre, phraser, nuancer, orner son jeu de „portamenti" ou d'autres artifices propres à son instrument. S'il se trouvent des exécutants du *naï* capables de rivaliser avec lui quant à la virtuosité (tel, Si ion Stanciu, par exemple), il n'en est pas un seul qu , le dépasse pour le *cantabile* et la sensibilité. Son admirable interprétation ennoblit jusqu'à des morceaux de médiocre valeur, tels que *Mult mă-ntreabă inima (Mon coeur souvent s'interroge), Hora din Moldova (Horà de Moldavie), Cîmpulung, oraș de munte (Cîmpulung, ville de montagne),* autant de créations misavantes, très probablement du monde des *laoutari.*

Les 13 morceaux que le disque comprend représentent un répertoire des plus variés: on y trouve chansons, ballades, airs de danses, plainte funèbre (celle, dont nous venons de parler) et pour finir la célèbre *Ciocîrlia (L'Alouette),* pierre de touche de la virtuosité des *laoutari* roumains.

2. *Rencontre avec la Roumanie. Instruments folkloriques, ELECTRECORD, ST-EPE 0431.* Rédacteur : Mircea Săndulescu. Maître du son ; ing. Eugen Wendel. Photographie de l'enveloppe : Alexandru Florescu. Présentateur : Harry Brauner.

Le disque donne voix à un nombre de huit instruments musicaux populaires pris au très riche patrimoine folklorique roumain: le *fluier* (flûte de berger) habituel, à „bouchon" et six trous pour les doigts (soliste : Dumitru Zamfira), le *caval* (flûte champêtre ou chalumeau), grande flûte à bouchon et cinq trous pour les doigts (soliste : Marin Chisăr), le *naï* (flûte de Pan) (soliste : Gheorghe Zamfir), le *cimpoi* (cornemuse) (soliste : Marin Chisăr), la *torogoată* (sorte d'instrument qui tient de la clarinette et du saxophone, appelé encore *taragot)* à anche simple (soliste : Ion Milu), la *cobza* (sorte de luth médiéval) à cordes pincées (soliste : Ion Șerban), le *țambal* (tympanon) (soliste : Toni Iordache), la *vioară cu goarna* (violon à „pavillon"), soliste : Gheorghe Rada et enfin *vioara* (violon) soliste : Florea Cioacă.

Interprètes professionnels des instruments ci-dessus, les solistes que nous venons de désigner sont parmi les plus marquants ; quant aux morceaux qu'ils animent de leur talent — choisis avec le plus grand soin —, ils sont de grande valeur. Pour la plupart des airs de danses, ils sont représentatifs non seulement du rythme binaire, rythme de base du folklore chorégraphique rou-

BIBLIOTECA ASTRA SIBIU

main, mais aussi de certaines formules du rythme „aksak", que le peuple roumain désigne par les termes de *şchiop* (boîteux), *hodorog* (délabré), *împiedicat* (entravé) ! Citons en exemple les morceaux suivants : *Geampara, Rustemul, Brătuşca, Joc de doi de la Mehadia* (resp. *Geampara,* danse ; *Rustemul,* danse ; *Brătuşca,* danse ; *Pas de deux de Mehadia,* sorte de „brîu", danse de ceinture, du Banat).

La présentation rédigée par le folkloriste Harry Brauner, écrite avec compétence, donne une série d'informations précieuses sur les instruments musicaux considérés. Par malheur, dans la version traduite, quelques erreurs se sont glissées, que nous croyons utile de rectifier ici :

1) Le son velouté du *caval* préfère les mélodies lentes et douces. Mais celles-ci ne sont point déterminées par l'échelle défective de l'instrument.

2) Le petit *ţambal* possède entre 20 et 25 groupes de cordes, tandis que le grand en possède 35. Par une traduction erronée, il ressort que sur la caisse de résonance de forme trapézoïdale de l'instrument sont tendues de 20 à 25 petites cordes et 35 grandes cordes.

3) *Cobza,* pourquoi le traducteur l'a-t-il orthographiée *kobza,* quand un peu plus haut il avait bien écrit *caval ?* Lors donc, *cobza* possède huit à douze cordes, toujours disposées en quatre groupes de deux ou, resp., trois cordes. Du texte défectueusement traduit on comprend que l'instrument aurait entre „huit à douze paires de cordes", ce qui est absolument inexact.

Le traducteur aurait bien fait de garder, à côté de la traduction, le nom roumain de chaque instrument.

Je ne doute pas que Harry Brauner aurait de lui-même corrigé ces erreurs glissées dans les versions française et anglaise, si on lui eût présenté les traductions avant qu'elles ne fussent remises à l'imprimerie.

Les explications par écrit sont accompagnées de photographies, au nombre de huit, obtenues des collections de l'Institut d'Ethnographie et Folklore de Bucarest. Il eût mieux valu utiliser des photos représentant les solistes eux-mêmes, dont on a gravé les mélodies sur le disque, d'autant plus que les photos en cause ont été déjà publiées, à partir de 1956, à de nombreuses occasions. De plus, l'une des photos nous montre deux *naï,* dont l'un est un essai non réussi, datant de l'époque où l'orchestre „Barbu Lăutaru" fonctionnait auprès de l'Institut de Folklore, de construire une flûte de Pan d'accompagnement. En examinant cette photo, on pourrait en conclure erronément qu'il existe une flûte de Pan de fabrication roumaine avec seulement 15 tuyaux !

La prise de son mérite toutes les louanges. Nous aurions préféré néanmoins que le violon du soliste Florea Cioacă

se détachât un peu plus de la masse sonore de l'orchestre d'accompagnement. Il se peut qu'il aurait mieux valu de demander à ce talentueux violoniste populaire de jouer une autre pièce, mettons à *scordatura,* plus typique de la maîtrise des violonistes roumains.

Certes, le disque n'a pas été édité dans le but de satisfaire à des exigences rigoureusement scientifiques. Mais, au lieu de présenter par deux pièces de „fluier", de „caval", de „cimpoi" et de „torogoata" — jouées, qui plus est, par les mêmes instrumentistes chacune —, il aurait fallu y placer aussi d'autres instruments folkloriques. Je pense par exemple à la *tilinca* — une flûte de berger au tuyau complètement ouvert et sans trous pour les doigts —, au *fluier moldovenesc* (flûte moldave) à tuyau également ouvert mais avec six trous pour les doigts, à la feuille ou à l'écaille de poisson et, éventuellement, à la *drîmba* (guimbarde). Le caractère insolite des instruments que nous venons de citer, maniés par des instrumentistes de premier ordre, habitués à jouer avec accompagnement d'orchestre, du reste pareillement aux autres, aurait augmenté l'intérêt que ce disque suscite.

Malgré ces quelques observations, le disque *Instruments folkloriques* est une réalisation remarquable. Nous attendons avec impatience la parution d'autres disques de cette série aussi pleine de promesses.

TIBERIU ALEXANDRU

NOTES ● NOTES ● NOTES ● NOTES ● NOTES ● NOTES ● NOTES

Dans l'Officiel du 28 Février 1970, de Paris, paraissait l'annonce de la fondation d'une Association personne morale (D.70/209/1970) ayant comme titre

LES AMIS D'ENESCO

La dite association est fondée à l'initiative d'un groupe de musicologues et amis de Georges ENESCO. Son siège social provisoire est au 65 de la rue de la Tombe-Issoire, Paris 14-e. Il pourra être transféré par simple décision du Conseil d'Administration avec la seule ratification de l'Assemblée Générale de l'Association.

L'Association a pour *objet :* „De perpétuer l'oeuvre et la mémoire du grand compositeur et interprète Georges ENESCO, par l'organisation de manifestations artistiques et concerts, récitals, conférences, publications, etc... aussi bien en France qu'á l'étranger, conformément aux décisions prises par le Conseil d'Administration".

Muzica — Nr. 8 — p. 1—48 — București — august 1970

Redacția și administrația : București — Str. „13 Decembrie“ Nr. 24, Sector 7
Telefon : 15.21.19 sau 14.77.10

COLEGIUL REDACȚIONAL

Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiașiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ștefan Niculescu, Laurențiu Profeta, Sigismund Toduță.
Vasile Tomescu (redactor-șef)

Coperta și macheta artistică : Adrian Constantinescu
foto interior : C. Abărbieriței

Pe coperta I : **Dirijorul Ionel Perlea**

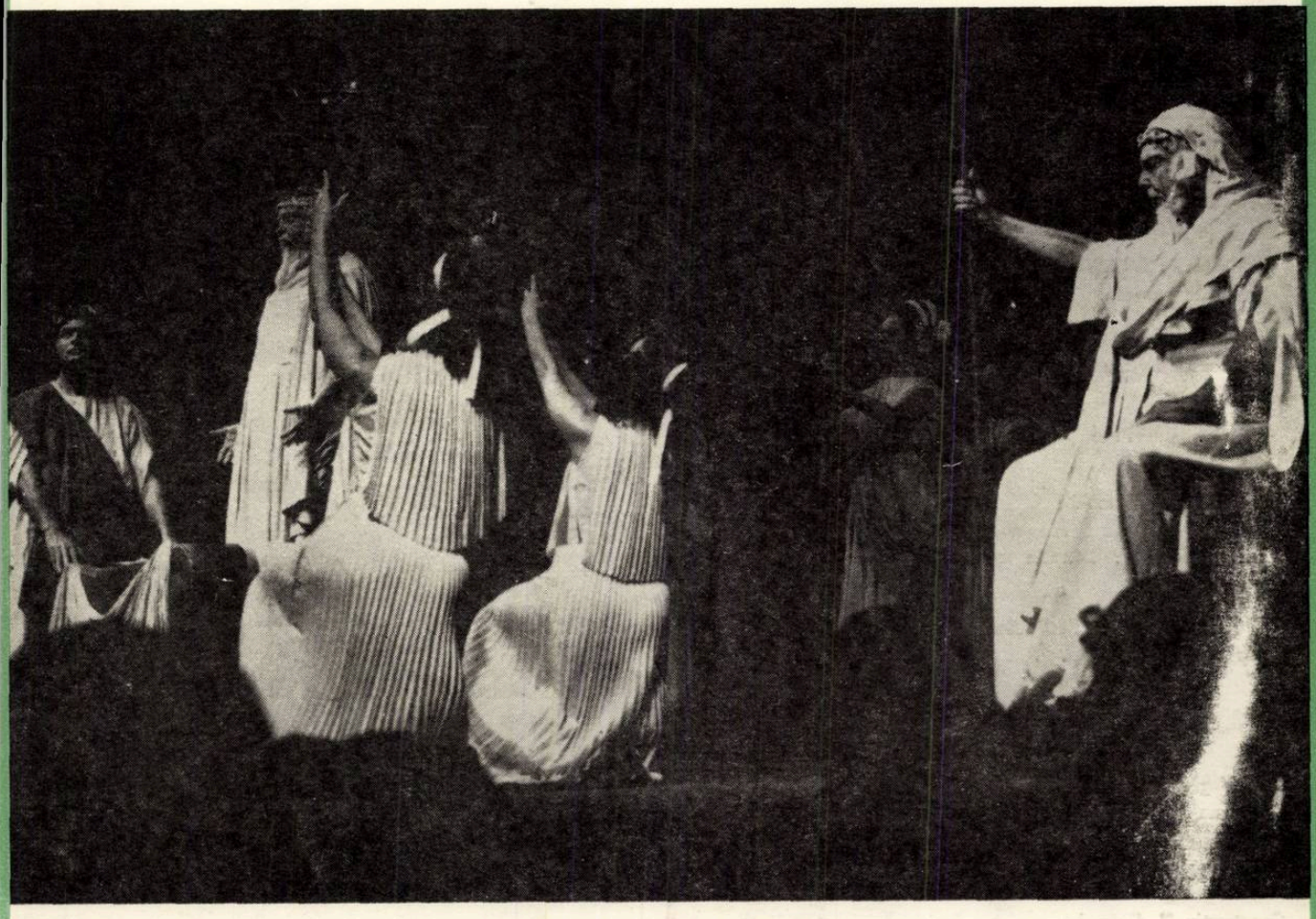
I. P. „Informația“, c. 5676

64.421

Prețul lei 7

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ȘI ARTĂ



septembrie 1970

9

SUMAR

Tineretul şi misiunea educativă a muzicii . 1— 4

Octavian Lazăr Cosma

Compozitorii precursori (II) . . . . . 5—10

MOŞTENIREA ENESCIANĂ

St. Mangoianu

Suita a III-a „Săteasca" de George Enescu 11—17

★

Doru Popovici

Spiritul vizionar al criticului muzical . . 18—19

Alexandru Trifu

Schiţă a unei metodologii de cercetare pedagogică în învăţământul muzical . . . . . 20—23

★

Laureaţii celui de-al V-lea Concurs „George Enescu" 23

Viorel Cosma

Aspecte ale pătrunderii creaţiei beethoveniene în ţara noastră . . . . . 24—27

J. U. Pandelescu

Ionel Perlea . . . . . 28—29

VIAŢA MUZICALĂ

G.Z.D. şi Myriam Marbé

Din ţară : BRAŞOV — Primul festival de muzică de cameră . . . . . 30—32

Smaranda Oţeanu

Interviul nostru : Carlo Zecchi . . . . . 32—33

Radu Gheciu

Michel Philippot . . . . . 33—35

J.U.P.

Alexandru Şumski ; Opera Kera Duduca de Mansi Barberis ; Adamo, interpret romantic al şansonetei ; Estrada estivală . . . . . 35—37

Aurel Popa

Piatra Neamţ — Festivalul zonal al fanfarelor de amatori 38

DE PESTE HOTARE

Dan Negreanu

Varna — Concursul internaţional de balet . 39—40

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Constantin U. Drăgoi

Silhouettes : Tudor Ciortea ; Sigismund Toduţă 41—45

L'ANNÉE BEETHOVEN

Adrian Raţiu

Considérations sur le plan tonal dans l'oeuvre de Beethoven 46

SOMMAIRE

La jeunesse et la mission d'éducation de la musique . . . . . 1—4

Octavian Lazăr Cosma

Les compositeurs précurseurs (II) . . . . . 5—10

L'HÉRITAGE ÉNESCIEN

St. Mangoianu

La III-e Suite „La villageoise" de Georges Enesco . . . . . 11—17

★

Doru Popovici

L'esprit d'avant — garde du critique musical 18—19

Alexandru Trifu

Esquisse d'une méthode de recherche pédagogique dans l'enseignement musical . . . . 20—23

Les lauréats du V-e Concours „Georges Enesco" 23

Viorel Cosma

Quelques aspects de la pénétration de l'oeuvre de Beethoven dans notre pays . . . . . 24—27

J. U. Pandelescu

Ionel Perlea . . . . . 28—29

LA VIE MUSICALE

G.Z.D. et Myriam Marbé

A Braşov : Premier festival de musique de chambre . . . . . 30—32

Smaranda Oteanu

Notre interview : Carlo Zecchi . . . . . 32—33

Radu Gheciu

Michel Philippot . . . . . 33—35

J.U.P.

Alexandru Sumski : L'opéra „Kera Duduca" de Mansi Barberis; Adamo, interprète romantique de la chansonnette ; variétés estivales . 35—37

Aurel Popa

Piatra Neamţ : Le Festival zonal des fanfares d'amateurs 38

A L'ÉTRANGER

Dan Negreanu

Varna: Le concours international de ballet . . 39—40

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE
(en français par Colette Ghimpeţeanu)

Constantin U. Drăgoi

Silhouettes : Tudor Ciortea ; Sigismund Toduţă 41—45

Adrian Raţiu

Considérations concernant le plan tonal dans l'oeuvre de Beethoven 46

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ

Anul XX nr. 9 septembrie 1970

TINERETUL
ŞI MISIUNEA EDUCATIVĂ A MUZICII

Prin specificul ei, muzica se adresează nemijlocit sensibilităţii şi gîndirii umane. Acesta a fost temeiul evoluţiei milenare a artei muzicale, artă legată prin excelenţă de aspiraţiile cele mai nobile şi entuziaste ale omului, de forţa sa creatoare. Capacitatea sa de a îmbogăţi viaţa sufletească a societăţii îşi află cele mai vii resurse în clanul de viaţă al oamenilor, întruchipat în mod deplin în virtuţile tinereţii.

Cercetînd fenomenul muzical în complexitatea sa, în infinitele straturi ale muzicii populare sau culte, vom identifica întotdeauna esenţa muzicii cu esenţa însăşi a tinereţii, cu idealurile sale generoase, cu entuziasmul şi energia sa. Nu se poate astfel defini şi înţelege profund şi adevărat sensul social-educativ al artei sunetelor, decît ţinînd seama în mod imperios de trăsăturile specifice ale vîrstei de aur, a puterii acesteia de a dinamiza întreaga societate.

Muzica românească cultă, crescută pe temelia viguroasă a artei populare, sintetizează marea vitalitate şi optimismul omului de pe aceste meleaguri. Cele mai de seamă creaţii ale artei noastre muzicale atestă această fuziune intimă, această măiestrită îngemănare, aşa cum aflăm în cîntecele patriotice de la Hora Unirii *pînă la* Republică măreaţă vatră, *în rapsodiile, suitele, sonatele şi operele, simfoniile, concertele şi baletele create de compozitori de la George Enescu pînă la Paul Constantinescu, în întreaga noastră creaţie muzicală, de la înaintaşi pînă la generaţiile de azi.*

În preocupările compozitorilor contemporani, problematica vieţii tineretului din patria noastră a ocupat şi ocupă un loc central. Aceasta se reflectă atît în viziunea robustă, optimistă a muzicii noastre în ansamblul ei, cît şi în lucrări a căror tematică este desprinsă direct din viaţa şi năzuinţele tineretului.

Lucrări ca: „Mărire ţie Patria mea!" şi „Balada haiducească" de Mihail Jora, opera „Pană Lesnea Rusalim" şi „7 cîntece din uliţa noastră" de Paul Constantinescu, oratoriul „1907" de Alfred Mendelsohn, „Balada steagului" de Sigismund Toduţă, operele şi oratoriile lui Gheorghe Dumitrescu: „Decebal", „Tudor Vladimirescu", „Fata cu garoafe", „Pămînt dezrobit", opera „Zamolxe" de Liviu Glodeanu, opera „Trandafirii Doftanei" de Norbert Petri, baletul „Iancu Jianu" de Mircea Chiriac, opera „Stejarul din Borzeşti" de Teodor Bratu, oratoriul „Pe lespedea eroilor" de Sergiu Sarchizov, opera „Pădurea vulturilor" de Tudor Jarda, cantatele „Prind visele aripi" de Tiberiu Olah, „Cantata Patriei" de Laurenţiu Profeta, „Odă oraşului meu" de Theodor Grigoriu, poemul „Filimon Sîrbu" de Dumitru Bughici, „Casa" de Ştefan Mangoianu, „Cantata festivă" de Gheorghe Draga şi multe altele definesc largul orizont al tematicii patriotice, o reflectare vibrantă a unor teme legate de trecutul şi prezentul eroic al poporului, de lupta Partidului pentru făurirea României de azi, teme centrale ale formării spirituale a tinerelor generaţii.

Tabloul creaţiei muzicale destinată educaţiei patriotice şi cetăţeneşti a tineretului s-a îmbogăţit cu un mare număr de cîntece de mase, care şi-au cîştigat o meritată faimă, cum sînt cele compuse de: Ioan D. Chirescu, Sabin Drăgoi, Vasile Popovici, Radu Paladi, D. D. Botez, Teodor Bratu, Hilda Jerea, Mircea Neagu, Laurenţiu Profeta, Matei Socor, Vasile Timiş, Gheorghe Bazavan, Constantin Palade, Emil Lerescu, precum şi cu muzica unor valoroase filme cu conţinut patriotic realizată de Theodor Grigoriu, Dumitru Capoianu, Tiberiu Olah, Mircea Istrate ş.a.

Profund legată de istoria patriei noastre, tema frumuseţilor ţării, a bogăţiei şi originalităţii artei folclorice, a avîntului constructiv şi a păcii a înaripat adeseori fantezia unor creatori în lucrări ca: baletul „Cînd strugurii se coc" de Mihail Jora, oratoriul „Mioriţa" de Sigismund Toduţă, „Preludiul simfonic" şi „Simfonietta" de Ion Dumitrescu, „Cantata Păcii" şi „Rapsodia bănăţeană" de Zeno Vancea, lieduri de Tudor Ciortea, „Simfonia primăverii" de Marţian Negrea, cantata „Anotimpul tinereţii" şi „Impresii din Reşiţa" de Walter Mihai Klepper, poemele simfonice „Marea Neagră" şi „Poemul Carpaţilor" de Alexandru Paşcanu, „Bucureştiul de altădată" de Mircea Chiriac, „Trei tablouri simfonice — Bucureşti 1959" de Pascal Bentoiu, „Variaţiunile simfonice" pe un cîntec de Anton Pann şi quartetul „Pe Argeş în sus" de Theodor Grigoriu, „Motive maramureşene" de Corneliu Dan Georgescu, „Dansuri festive" de Anatol Vieru, „Porţile luminii — Porţile de Fier" de Adalbert Winkler, „Suita de pe Mureş" de Zoltán Aladár, „Vitralii" de Mihai Moldovan, „Lumini la Boldeşti" de Ştefan Zorzor, ş.a.

În toate aceste lucrări ca şi în multe altele pulsează ritmul vieţii noi, efervescente, ce caracterizează elanul activităţii desfăşurate de poporul nostru şi în primul rînd de tineret.

Concepţia filosofică profund umanistă, luminoasă despre sensul vieţii, despre valoarea etică şi estetică a strădaniilor generoase, aşa cum îşi găseşte astăzi întruchiparea în opera de formare a personalităţii viitorilor cetăţeni ai patriei socialiste, cultivarea virtuţilor de cutezanţă specifice tineretului, îşi află expresia în pagini de prestigiu ale creaţiei româneşti contemporane, ca de exemplu în lucrări simfonice şi de muzică de cameră de Mihail Jora, Mihail Andricu, Dimitrie Cuclin, Ludovic Feldman, Sigismund Toduţă, Ion Dumitrescu, Zeno Vancea, Wilhelm Berger, Theodor Grigoriu, Pascal Bentoiu, Ştefan Niculescu, Tiberiu Olah, Anatol Vieru, Cornel Ţăranu, Mircea Chiriac, Dumitru Bughici, Dan Constantinescu, Aurel Stroe, Adrian Raţiu, Doru Popovici, Petra Carmen Basacopol, Alexandru Hrisanide, Nicolae Beloiu, Anton Zeman.

Lucrări inspirate din tezaurul culturii umaniste se adresează direct tineretului, îmbogăţindu-i orizontul cunoaşterii, dezvoltîndu-i sensibilitatea şi interesul estetic, capacitatea de a preţui valorile artei universale, aşa cum întîlnim în operele „Michelangelo" de Alfred Mendelsohn, „Amorul doctor", „Jertfirea Ifigeniei" de Pascal Bentoiu, „Mariana Pineda" şi „Prometeu" de Doru Popovici, baletul „Prinţ şi cerşetor" de Laurenţiu Profeta, „Elegia Pontica" de Theodor Grigoriu, opera „Motanul încălţat" de Cornel Trăilescu ş.a.

Este cunoscută marea popularitate de care se bucură muzica uşoară şi de dans în rîndurile tineretului. Preluînd cele mai bune tradiţii ale genului, creaţiile valoroase din acest domeniu reflectă azi aspectele concrete legate de sentimentele şi ideile tineretului crescut şi educat în noua societate. Eliminînd acele influenţe care cultivau o tematică îngustă, minoră, prostul gust şi frivolitatea în abordarea sentimentului de dragoste, creaţii de Ion Vasilescu, Gherase Dendrino, Nicolae Kirculescu, Elly Roman, Henry Mălineanu, Radu Şerban, Aurel Giroveanu, Florentin Delmar, George Grigoriu, Vasile Veselovschi, Temistocle Popa, Mişu Iancu, Florin Bogardo, Alexandru Mandi, Paul Urmuzescu reprezintă în zilele noastre un factor nelipsit al vieţii spirituale a tineretului.

Au devenit foarte apreciate de tinerele generaţii, în şcoală, în activitatea pionierească, în familie, cîntecele destinate special acestor vîrste. Avem aici în vedere numeroase cîntece inspirate din tematica specifică educaţiei preşcolare şi şcolare, legate de contactul copiilor cu natura, cu frumuseţile ţării, de cunoaşterea istoriei patriei, de formarea sentimentelor de dragoste ale copiilor faţă de Partid, de strădaniile pentru ca aceştia să devină buni cetăţeni ai Romăniei Socialiste. În această privinţă, un rol hotărîtor l-a avut şi îl are contactul permanent şi organizat, pe care îl au compozitorii genului cu viaţa tineretului, desfăşurată în şcoli, la Casele de Pionieri, în ansamblurile artistice de copii, în Casele de Cultură şi în Căminele Culturale.

★

Aprecierea orizontului tematic şi a forţei de atracţie pe care muzica noastră o exercită asupra tineretului ne conduce la aprecierea însuşi a rolului acesteia în viaţa societăţii contemporane. Deşi, cum s-a arătat, variată şi profund legată de momentele înălţătoare ale trecutului şi de ideile mari ale prezentului, sfera tematică a muzicii noastre este încă departe de a răspunde cerinţelor atît de complexe ale epocii pe care o trăim şi îndeosebi vieţii spirituale a tineretului. Cu toate repetatele apeluri şi eforturi ale Uniunii Compozitorilor şi ale Comitetului de Stat pentru Cultură şi Artă, domeniul operei rămîne restrîns fie la subiectele trecutului istoric îndepărtat, fie la teme extrase din literatura universală, ocolind problemele vieţii contemporane, desigur complexe, dificil de abordat în formele consacrate ale creaţiei muzical-scenice dar tocmai prin aceasta interesante, implicînd o autentică cutezanţă şi o nobilă dăruire din partea creatorilor genului. După o perioadă de romantism nou, tineresc, opereta, gen aparţinînd prin caracterul său optimist tineretului, s-a atrofiat ca şi cum viaţa contemporană ar fi văduvită de tinereţe, exuberanţă, vivacitate. Un număr de creaţii recente indică hotărîrea autorilor genului de a face ca acesta să renască, la înălţimea cerinţelor artistic-educative ale actualităţii şi la o modalitate adecvată specificului modern al operetei.

Îndepărtîndu-se treptat de temele legate de viaţa reală, de frămîntările vii ale oamenilor, surse inepuizabile de originalitate a gîndirii şi de forţă emoţională, unele lucrări în domeniul simfonic şi al muzicii de cameră îmbrăţişează unilateral formule abstracte, simboluri ezoterice, incantaţii fastidioase, mărind astfel distanţa dintre artă şi public.

Nu numai în genurile complexe, simfonice şi de cameră, dar şi în domeniul muzicii uşoare, al spectacolului de estradă, mimetismul, reproducerea imaginilor stereotipe aparţinînd unor estetici născute în condiţii social-istorice cu totul diferite de cele ce caracterizează viaţa noastră, micşorează interesul tineretului exigent, avizat, faţă de noile creaţii ale compozitorilor noştri. Există, de asemeni, o sărăcie a tematicii cîntecelor de masă, a cîntecelor de pionieri şi de tineret, prin repetarea obositoare a unor idei lipsite de poezie, de forţă muzicală, de participare emoţională a compozitorului şi poetului. În ambele cazuri, ale creaţiei de muzică uşoară şi co-ală, asemenea lucrări vizează succesul uşor în faţa unui public needucat, lipsit de exigenţă.

★

Înţelegînd afirmarea muzicii româneşti ca o împletire armonioasă a aportului tuturor gene-

raţiilor de creatori, Uniunea Compozitorilor a aşezat în centrul preocupărilor sale sprijinirea activităţii tinerilor compozitori şi muzicologi, români şi de alte naţionalităţi, din Capitală şi din alte centre ale ţării în care se află Filiale şi Cenacluri. Încă de pe băncile şcolii, muzicienii deosebit de înzestraţi sînt sprijiniţi pentru a-şi valorifica talentul, prin organizarea de cenacluri în cadrul cărora ei sînt cunoscuţi şi îndrumaţi, prin tipărirea compoziţiilor şi a realizărilor lor muzicologice. Promovarea tinerilor muzicieni ca membri ai Uniunii Compozitorilor, lărgirea orizontului lor teoretic şi profesional, dezvoltarea experienţei de creaţie prin trimiterea peste hotare pentru a lua contact cu creaţia contemporană universală, în cadrul schimburilor reciproce între Uniunile de creaţie din ţările socialiste, în cadrul Tribunei Tinerilor Compozitori, al Festivalelor şi Cursurilor speciale, al burselor pentru perfecţionare sînt toate mijloace şi forme variate de sprijinire a tinerelor talente.

Dacă experienţa artistică şi pregătirea tehnică a tinerelor generaţii de creatori s-au îmbogăţit necontenit, constatăm, în spirit autocritic, o anumită stagnare, o îngustare a contactelor muzicienilor cu viaţa, cu problemele atît de complexe ale societăţii noastre, cu aspectele dinamice ale operei de desăvîrşire a construcţiei socialiste. Aceasta se repercutează negativ în conţinutul tematic şi expresiv al muzicii, în tendinţa spre un anumit ermetism, spre o anumită uniformizare a creaţiei tinerilor compozitori. Dacă în muzica uşoară s-au afirmat în ultima vreme un număr de tineri compozitori de valoare, în creaţia corală, în domeniul cîntecului pentru tineret, în mod paradoxal tinerii compozitori rămîn în urma exigenţelor, ceea ce ar putea duce la o întrerupere a frumoaselor tradiţii naţionale.

★

Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor s-a preocupat cu consecvenţă de publicarea unor lucrări menite să contribuie activ şi eficient la educarea armonioasă şi multilaterală a tineretului din patria noastră. În centrul atenţiei se situează grija pentru dezvoltarea cunoaşterii în cele mai variate domenii ale artei muzicale precum şi formarea gustului estetic, atragerea tineretului spre valorile culturii muzicale româneşti şi universale.

Astfel, de pildă, pînă în prezent, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor a tipărit 162 de lucrări cu profil didactic, 293 de titluri de muzică corală şi de mase, 501 titluri aparţinînd muzicii uşoare şi de dans. Adăugînd la acestea cele 296 de volume cu profil muzicologic şi scrieri de largă popularizare, 489 partituri de muzică de cameră pentru cele mai diferite ansambluri instrumentale — partituri în bună măsură utilizate în învăţămîntul muzical elementar, mediu sau superior — ne dăm seama de proporţiile acestei acţiuni cu importante rezultate în educarea muzicală a tineretului, de apreciere a valorilor trecutului şi de iniţiere în cultura artistică a zilelor noastre.

Un loc de frunte în acţiunea de educare patriotică şi cetăţenească a tinerilor din patria noastră îl ocupă numeroase culegeri de coruri, dintre care menţionăm: „Ţara mea înfloritoare" (cîntece de mase); „Porţile de aur" (cîntece patriotice); „De ziua ta Republică"; „Mîndră zi a libertăţii"; „Album de coruri de compozitori români înaintaşi"; acestora li se alătură caietele de cîntece şi coruri, semnate de maeştri ai genului şi de tineri compozitori, precum şi o seamă de culegeri cuprinzînd cîntece pentru copii şi tineret, ca de pildă, volumul „Cărticica mea". Deosebit de fructuoasă s-a dovedit editarea de către Uniunea Compozitorilor împreună cu Consiliul Naţional al Organizaţiei Pionierilor a volumului „Cîntece pentru pionieri şi şcolari". În prezent această metodă este continuată prin programarea unui caiet de cîntece pentru tineret, realizat împreună cu Uniunea Tineretului Comunist.

În domeniul muzicii uşoare şi de dans se cuvin subliniate un număr de antologii reprezentative pentru muzica românească a genului, atît de îndrăgită de un public larg, de tineretul ţării noastre. O realizare de răsunet trebuie socotită volumul „80 melodii de muzică uşoară", ca şi continuarea acestuia, „12 melodii de muzică uşoară", ambele editate în vederea Concursului şi Festivalului Internaţional „Cerbul de aur", apoi „Cîntecele Festivalului Mamaia", cuprinse în patru volume. Tot în această ordine de preocupări se înscriu caietele cu „Melodii alese", aparţinînd maeştrilor genului.

Pedagogia muzicală este reprezentată prin lucrări de ţinută, îmbrăţişînd aspecte variate, ca de pildă: volumele „Cîntăm pe note" şi „Cîntăm şi învăţăm" de Ion Vicol; 120 solfegii de grad superior — vol. I — de Ion Dumitrescu; Exerciţii şi solfegii de Alfred Mendelsohn, precum şi numeroase alte metode, manuale, culegeri destinate diferitelor trepte de iniţiere muzicală şi de învăţămînt artistic, ghiduri, dicţionare, culegeri de folclor şi multe altele.

★

Preocupările noastre sînt desigur concentrate cu precădere în direcţia problemelor creaţiei muzicale. Dar, paralel cu activitatea de creaţie, compozitorii şi muzicologii au în vedere şi problemele deosebit de complexe azi, ale formării publicului muzical, a căror elucidare depinde în bună măsură de educarea muzicală a tineretului. Uniunea Compozitorilor îşi aduce contribuţia la opera de formare a gustului artistic al copiilor şi tinerilor, printr-o serie de acţiuni dintre care vom aminti pe cele mai însemnate.

S-a stabilit o colaborare între Uniunea Compozitorilor şi Consiliul Naţional al Organizaţiei Pionierilor în scopul îmbunătăţirii activităţii de educaţie muzicală a copiilor. Deşi sîntem încă

departe de a fi realizat tot ce ne-am propus, trebuie să constatăm cîteva bune rezultate.

În cadrul cercului de cultură muzicală de la Palatul Pionierilor din Bucureşti, a cărui activitate s-a desfăşurat cu sprijinul Uniunii Compozitorilor, un număr de compozitori şi muzicologi au făcut expuneri şi s-au întreţinut cu copiii în cadrul unor întîlniri-concerte. Au fost organizate vizite în şcoli, consfătuiri cu profesorii de muzică şi alte acţiuni menite să sprijine procesul de educare artistică-muzicală a tinerelor generaţii.

Uniunea Compozitorilor a participat la organizarea Festivalurilor şi Concursurilor Artistice ale elevilor şi studenţilor. Aceste manifestări s-au dovedit pline de speranţe prin impresionantul număr de talente pe care, de fiecare dată, le-au scos la iveală. Totodată, membrii Uniunii Compozitorilor care au făcut parte din juriile acestor concursuri au intervenit pentru remedierea unor deficienţe serioase în repertoriul unor solişti şi formaţii muzicale de tineret, în special în domeniul muzicii uşoare, unde îndrumarea artistică şi ideologică, competenţa profesională lasă încă mult de dorit.

Uniunea Compozitorilor îşi propune să continue şi să dezvolte în mod sistematic colaborarea sa cu Consiliul Naţional al Organizaţiei Pionierilor, extinzînd experienţa făcută la Palatul Pionierilor din Bucureşti şi la alte Case Pionereşti din ţară, unde vor fi organizate concerte-lecţie şi întîlniri ale compozitorilor cu copiii. Totodată, în colaborare cu Uniunea Tineretului Comunist şi cu Uniunea Asociaţiilor Studenţeşti, vom sprijini şi mai temeinic activitatea de educaţie muzicală a Caselor de Cultură ale Tineretului şi Studenţilor. În acest sens, ne propunem elaborarea unui ciclu de conferinţe cu exemplificări muzicale susţinut de muzicologi şi compozitori, ciclu ce urmează să se desfăşoare în cadrul unor cluburi de „Prieteni ai Muzicii" organizate de U.T.C. şi U.A.S.R.

Propunem, de asemenea, organizarea de către C.S.C.A. în colaborare cu Uniunea Compozitorilor, U.T.C., U.G.S.R. şi Consiliul Naţional al Organizaţiei Pionierilor, a unui colocviu naţional cu tema „Rolul muzicii în viaţa copiilor şi tineretului". O astfel de dezbatere ar putea aduce un sprijin temeinic în îndrumarea şi documentarea celor ce lucrează în diferite sectoare ale muncii culturale de tineret, atît în cadrul instituţiilor de stat cît şi în organizaţiile politice şi de masă. Uniunea Compozitorilor va contribui la o astfel de dezbatere elaborînd comunicări de specialitate şi organizînd audiţii muzicale destinate activiştilor culturali.

În afară de sprijinul pe care sîntem datori a-l acorda tuturor acţiunilor centrale de îndrumare, ne mai propunem să dăm ajutor direct unor instituţii, întreprinderi, şcoli etc. În acest scop, pe baza unui plan de colaborare cu Uniunea Tineretului Comunist vom desemna grupuri de muzicologi şi compozitori care pentru o anumită perioadă se vor îngriji de îndrumarea activităţii muzicale a unor cluburi şi case de cultură ale tineretului.

★

Din aspectele prezentate succint în cele de mai sus, reiese că există un număr important de realizări în domeniul creaţiei muzicale legată de viaţa şi preocupările tineretului, şi totodată faptul că, în raport cu complexitatea operei de educare a tinerelor generaţii, cu atenţia pe care societatea noastră o acordă formării membrilor săi de mîine, muzica noastră actuală are încă însemnate deziderate de împlinit. Uniunii Compozitorilor îi revine sarcina de a imprima un impuls cît mai susţinut activităţii de creaţie, de a acorda un ajutor cît mai substanţial acţiunii de educare a tineretului, de formare a educaţiei sale etice şi estetice, prin mijlocirea artei sonore.

În mod concret, se impun următoarele măsuri urgente şi de perspectivă :

1) Secţiile de creaţie ale Uniunii Compozitorilor trebuie să dezbată periodic, în colaborare cu alte instituţii angajate în procesul de educaţie a tineretului, felul în care se dezvoltă creaţia şi cum este ea promovată în rîndurile celor cărora le este destinată.

2) Măsuri pentru stimularea interesului creării de lucrări adresate copiilor ;

— un concurs în colaborare cu Radioteleviziunea pentru : opere într-un act, cantate şi alte genuri specifice adresate copiilor şi tineretului ;

— un concurs de cîntece pentru tineret în colaborare cu U.T.C.

3) Înfiinţarea Secţiei de Muzică pentru Copii şi Tineret în cadrul Uniunii Compozitorilor.

4) Reflectarea mai susţinută prin studii şi anchete a acestei probleme în paginile revistei „Muzica", precum şi în alte publicaţii, Radio şi Televiziune, la care colaborează membrii Uniunii Compozitorilor.

5) Organizarea unor acţiuni de documentare pe şantierele tineretului, în şcoli şi universităţi, în colaborare cu Uniunea Scriitorilor.

PREMIUL „GUIDO VALCARENGHI"

Premiul muzical „Guido Valcarenghi" pentru o operă lirică, instituit sub preşedinţia de onoare a lui Herbert von Karajan, a fost atribuit lui Pascal Bentoiu pentru opera „Hamlet". Au participat 36 autori din 12 ţări din Europa şi America. Din juriul internaţional prezidat de Georges Auric, au făcut parte, între alţii, Boris Blacher, Giancarlo Menotti, Emmanuel Bondeville şi Darius Milhaud. Locul II din concurs, constînd dintr-o medalie de aur, a fost ocupat de americanul Robert Wann.

Theodor Dimu

Gavriil Musicescu

Compozitorii precursori

II

de OCTAVIAN LAZĂR COSMA

INTEGRAREA FOLCLORULUI

Cerințele plămădirii artei naționale în toate domeniile, exprimate în opiniile oamenilor de cultură asupra bogăției folclorului, conving muzicienii că este pe deplin posibilă fundamentarea creației pe trunchiul sănătos al artei populare. În scurt timp, cu sau fără declarații, compozitorii se înrolează în această orientare dînd la iveală compoziții axate pe motive folclorice. Aceasta constituie una din trăsăturile determinante ale muzicii noastre: de la primele începuturi, legătura creației culte cu creația populară este o realitate consfințită de practică. Din acest raport se nasc lucrări variate ca gen și stil, oferind soluții personale. Da, încă din perioada fazei constitutive se diversifică manierele tratării muzicii populare, deși nu se merge prea departe, circumferința este relativ restrînsă, limitată. Diferențele provin nu atît din felul în care se integrează folclorul, ci în funcție de perimetrul acestuia, de genurile populare care sînt preluate.

Metoda mai des folosită este aceea a citării melodiilor populare. Cele mai reprezentative mostre le oferă creația corală, în speță a lui G. Musicescu. Corurile sale, de o savoare inedită ca substanță intonațională, poezie și umor, datorează aproape totul citatului. Într-un anumit sens, creația aceasta se identifică cu prelucrarea melodiilor așa cum s-a făcut încă cu decenii în urmă în caietele de melodii scrise pentru pian de I. Wachmann, C. Miculi. Citatele nu înseamnă întotdeauna folosirea integrală a melodiei inițiale. Se conturează anumite tendințe de departajare a inciziilor motivice, rămînînd nealterat motivul constitutiv ce coincide cu prima idee aflată în originalul preluat. Această modalitate își găsește întruchipare în compozițiile de amploare ce reclamă un travaliu, o dezvoltare a ideii, o concepție simfonică. Cu totul izolat, pe fascicole limitate, apare și o formă mai avansată de influențare folclorică, anume, aceea prin care se compune avînd un model popular, dar neurmîndu-l exact, completîndu-l, ridicîndu-l prin paginile sau măsurile de invenție proprie la dimensiunile dorite.

În asemenea lucrări se ajunge la metoda creării în stil folcloric. Nu întîmplător se vorbește despre „game specifice", despre formule structurale ce au o notă individuală, rod al potențării lor generalizate. Numai că autorii unei compoziții de această categorie nu-și permit să lase fantezia să zboare prea departe. Intonații cunoscute vor obseda creatorul, obligîndu-l să le introducă în discursul muzical, ceea ce în cele din urmă face ca crearea în stil folcloric să însemne de fapt neidentificarea exactă a surselor și fuzionarea diferitelor structuri într-o plasmă unică, integrarea unor elemente eterogene într-o formă autonomă. Aceste modalități conduc spre genuri, neavînd aplicare generală. Citatele integrale se pretează formelor corale și instrumentale miniaturale. Citarea parțială prin decuplarea motivelor se aplică genurilor vocal-instrumentale (cantată, baladă), unor pagini din opere, rapsodiei. Crearea în caracter popular se leagă de forme instrumentale, de la miniatură la uvertură, și mai rar în formele vocale, deși posibilitatea nu este exclusă. Unele lucrări sînt dificile în privința determinării exacte a metodei. Așa de exemplu este *Uvertura națională* de G. Stephănescu, sau chiar o piesă instrumentală atît de populară ca *Balada* pentru vioară și pian de C. Porumbescu are toate atributele unei lucrări în caracter folcloric, deși nu apare exclusă modalitatea aplicării unor motive precise, pe care însă nu le identificăm, sau dacă am încerca nu am reuși cu ușurință. Exemplul *Baladei* ne conduce însă spre o altă fațetă a problemei și anume, impuritatea genurilor folclorice la care se apelează. Cu mici excepții care nu pot dezice regula, creația precursorilor hotărît angajată pe linia artei naționale, beneficiază în mică măsură de prospețimea folclorului. Coloritul lucrărilor este, evident, românesc, dar nu

are o calitate superioară, deoarece acele formule constitutive preluate din realitatea sonoră obiectivă sînt impure.

Explicăm fenomenul prin absența concepției clare asupra folclorului, fapt pentru care compozitorii apelează nu numai la melodii populare, ci și la compoziții de muzică lejeră intrate în circulație și acreditate drept populare. Poate cea mai nocivă influență provine de la exacerbarea elementelor sentimentaliste ale romanței care, în marea majoritate a pieselor de gen, însumau cele mai eterogene cu putință straturi, surse, de la șansoneta franceză la ländlerul vienez, la makamul turcesc, la cîntecul de pahar rusesc. Nu lipsesc particularitățile românești infuzate și de interpretare, dar oricît de dibace ar fi, nu reușesc să curețe efigia odată compromisă. Or, romanța și ca gen de conciliere între stilul apusean și coloritul oriental, își pune amprentele pe aproape întreaga creație a compozitorilor noștri din secolul trecut. Prin calitatea sa adesea îndoielnică, în orice caz, scăzută, mediocră, va diminua calitatea stilistică a compozițiilor profesioniste. În acest fel, dintr-odată nefiind curățită sursa primară de inspirație, se ajunge la un produs de ținută nediferențiată, scăzută. În aceeași ordine de idei se situează și straturile folclorice ce intră în orbita compozitorilor. Muzica orășenească va fi autoritară și aproape singura zonă folclorică ce alimentează fantezia creatoare. Și atunci cînd se manifestă tentativa lărgirii orizontului prin Musicescu, care se îndreaptă spre folclorul țărănesc, aceasta se face tot prin intermediul orășenesc, prin orășeni proveniți de la sat. Folclorul orășenesc este aproape identic cu folclorul lăutăresc, deoarece acești sînt profesioniștii săi. Nu se preiau însă melodiile cele mai autentice lăutărești, așa cum se perpetuează în deceniile următoare, ci acea manieră lăutărească occidentalizată, așa cum apărea în melodiile populare prelucrate pentru pian. Deci este un folclor lăutăresc contaminat de influențe apusene, cu alte cuvinte, voit denaturat pentru a se apropia de muzica apuseană de circulație, dar nu de creațiile marilor simfoniști, ci a micilor creatori de duzină, ocupîndu-se în mod manierist de valsuri, polci și alte specii asemănătoare. Riscăm o afirmație mai categorică spunînd că în general compozitorii români din a doua parte a secolului trecut nu au preluat folclorul viu, ci producțiile în stil folcloric, deci producțiile vlăguite, depersonalizate. Oricum, toate nuanțele sau filoanele sesizate, folclorice sau presupus folclorice, aveau un caracter impur, lipsit de unitate și prospețime. Nesesizînd aceasta, de la bun început, calea originalității se va realiza numai pe jumătate, trebuind să treacă o perioadă pentru ca să se redimensioneze fundamentul, să se precizeze cu limpezime țelul inspirației. La cele spuse se mai adaugă și alți factori care au contribuit la impuritatea națională a creației precursorilor : melodiile populare, fie și contaminate de romanță, în genere de influența muzicii de salon, se tratau printr-o prismă armonică neconformă constituției lor armonice. De aici o notă improprie, o neconcordanță pe verticală și orizontală, o anumită impuritate discrepantă a expresiei. Tocmai pentru că se sesiza lipsa sincronizării, creatorii căutau acele melodii populare (și în sens de circulație) care puneau mai puține probleme, erau deja denaturate, ofereau un minimum de colorit național. Pe această cale s-a mers la o anumită generalizare, la reliefarea unor idiome constante, care dacă erau aplicate se considera obținut specificul românesc. Idioma centrală a fost secunda mărită, cu care ne obișnuise încă A. Flechtenmacher. Genul cotat ca fiind cel mai propriu muzicii naționale rămîne și în această perioadă hora. În aceasta întrevedem două fețe ale medaliei : pe de o parte o tendință de generalizare, de teoretizare a două particularități muzicale care ne reprezintă, iar pe de altă parte o schematizare a procedeului, o unilateralizare, o sărăcire a muzicii populare și implicit culte. Conștienți de aceasta, se emite de unii teoreticieni ideea gamei sau a scărilor naționale, cărora Caudella mai tîrziu le va da o formă concretă, se încearcă lărgirea genurilor specifice recurgînd la baladă (iarăși o formă prezentă și în muzica apuseană), melodii de joc ; cele mai importante lărgiri se conturează în preocupările lui Musicescu prin sesizarea modalismului, a metrilor complecși, a cadențelor specifice și la I. Mureșianu care vorbește despre alte moduri decît ionicul și eolicul, doricul, despre frigic și lidic. Dar aceste descoperiri, cu aplicații practice în propria lor creație, vor fi preluate abia mai tîrziu. Se mai pot desprinde și alte trăsături de esență populară. Astfel, metrica complexă, ritmica de esență folclorică. Se lărgește perimetrul genurilor : doină, cîntec vechi, cîntece păstorești, jocuri populare, ca învîrtita. Într-un anumit sens, orizontul inspirației populare capătă amploare, se lărgește considerabil, deși există puternice impulsuri nivelatoare, standardizante.

Pe ansamblu însă, există o anumită uniformizare a conceptului de stil național, o tratare unilaterală, stereotipă. Nu se cunoaște în fond muzica țărănească — excepție parțială Musicescu, și compozitorii transilvăneni care totuși merg pe linia folclorului sătesc cîntat de orășeni — : nu se valorifică în lucrări laice muzica bizantină, nu se clasifică inifinitele disponibilități ale tehnicii lăutărești.

În aceste condiții, specificul național, deși prezent, este timid, impur și supus necontenit tendințelor nivelatoare. Cenușiul folclorului orășenesc, contaminat de siropul romanței se va transmite fără o scrutare critică, compozițiilor, care, în acest fel, nu izbutesc să se manifeste degajat, ci acționează constrîns de dogme, într-un păienjeniș stilistic care încearcă să sufoce tocmai acele mlădițe, elemente ce-i sînt proprii, conferindu-i și în acest cadru farmecul inedituluí și originalității.

Specificul național nu se reduce la principiile definite în teoria culturii. În afara factorilor muzicali, determinanți, există alți factori de na-

tură artistică și extraartistică, ce contribuie la definirea ansamblului specificității. În această ordine trebuie considerat gustul compozitorilor epocii, o anumită propulsiune, care se înscrie în capacitatea unei pleiade, de a creea forme muzicale originale. Culoarea locală este un element însemnat al specificului, dar nu poate fi confundată cu arta națională, care însumează atribute multiple, are un cadru mai larg de cuprindere. Ca atare, muzica națională, în speță muzica precursorilor, se definește prin unitatea formelor de expresie și a spiritului care le prezidează, prin stil. Fiecare cultură se afirmă printr-un stil, printr-o sinteză superioară a trăsăturilor autohtone și universale. Preluarea acestora presupune spirit critic, discernămînt, forță de asimilare. Teoretic, existența artistică înseamnă a nu fi varianta aproximativă, palidă a altcuiva, a fi autorul unor unicate și nu al unor duplicate, derivații.

Compozitorii fondatori ai muzicii românești au înțeles, deși parțial, această stringentă necesitate legică. Au aspirat spre lucrări inspirate și originale. Au reușit în mare parte, mărturiile — numeroase lucrări care-i impun — oferind constatarea unor trăsături stilistice individualizate, deși fără o pregnanță epatantă. Fiecare a căutat să aducă un timbru personal, neconfundabil, cu un orizont tematic aparte, corespunzător propriei sensibilități.

Idealul artistic al precursorilor a fost zămislirea muzicii naționale. L-au realizat, într-o acerbă luptă dintre o formă potențială ce izvora din fantezia fiecăruia, grefată pe mlădițele artei populare și o formă imitată. Această luptă între o formă inițială respectivă modelelor muzicii europene și una vag continuată în imaginația compozitorilor noștri constituie acel test prețios ce permite detectarea unei autentice naturi artistice. Asimilarea modelului însemna în fond condiția depășirii lui.

DIALECTICA IMITAȚIE-CREAȚIE

Problema asimilării formelor statornicite în culturile avansate reprezintă pentru compozitorii noștri un imperativ, de care depinde făurirea propriei culturi. Preluarea formelor clasice se impune ca necesitate primară pentru a putea atinge o culme de pe care să se întemeieze noua înălțime. Dar pentru a prelua trebuia imitat. Primii slujitori ai muzicii datorează mult imitației. Nu pentru că i-a ajutat să stăpînească structurile consacrate, ci pentru că i-a obligat să nu le urmeze servil, să nu le transpună în mod exact. Formarea, desăvîrșirea la școlile occidentului le-a asigurat perfecționarea tehnică, ajungînd la conștiința deplinătății meșteșugului, la necesitatea traducerii în limbaj propriu a etosului poporului din care au pornit.

Compozitorii noștri (marea majoritate) s-au format înainte de a pleca la specializare, la perfecționare, în mediul românesc. Aici s-a făurit primul laborator de creație, care însă nu permitea, din lipsa aparatului tehnic, zboruri prea înalte. Se conturează de pe acum necesitatea edificării creației lor pornind de la folclor. Perioada studiilor echivalează cu o evadare de la problemele muzicii naționale, deși în fapt poate însemna o aprofundare a lor prin lărgirea orizontului muzical pe toți parametrii posibili. Evoluția în spirală înregistrează o nouă fază atunci cînd, reîntorși de la studii, tinerii noștri compozitori reînnoadă firul întrerupt, cînd se reintegrează frontului intern, orientat spre crearea muzicii autohtone. În acest moment, între impulsul intern și sugestia externă, între dominantele de specific național și alte moduri de transfigurare muzicală se realizează o sinteză care marchează punctul de pornire al procesului muzicii profesioniste românești, cu răsunet în ansamblul general al artei muzicale universale.

Compozitorii noștri — la ora cînd vin în contact cu muzica clasicilor, atunci cînd le studiază și asimilează meșteșugul, acumulează un fond folcloric autohton — cunoșteau încercările compozitorilor anteriori, ale lui A. Flechtenmacher, I. Wachmann, C. Miculi și ale altora în materie de valorificare a cîntecului popular. Cu acest bagaj de cunoștințe, cu numeroase sugestii desprinse în anii uceniciei componistice își făuresc o concepție superioară asupra esenței muzicii naționale. Într-o etapă a acestei deveniri are loc o înmănunchere incoerentă a imitațiilor europene și folclorice care probează căile sintezei. În freamătul acestor căutări se nasc lucrări hibride, imperfecte, epigonice, dar în același timp și creații viabile, cu o semnificație evolutivă. Nici cele mai perfecte compoziții din perioada genezei nu sînt scutite de incongruențe și elemente eterogene. Și totuși, în formele miniaturale se pot întîlni perle adevărate. Dar formele clasice nu îngăduie deocamdată prea multă libertate personală. Sub acest aspect sinteza nu poate fi punct final, ci momentul pornirii, încununat cu strălucire de Enescu, care beneficiază din plin de stadiul experimental anterior, realizînd o sinteză a sintezelor.

Meritată subliniată ideea că revelația altor culturi nu i-a dus pe compozitorii precursori la destrămarea fondului național, cît la o potențare a acestuia, înlesnindu-le în cele mai reprezentative creații, valorificarea lui dintr-un unghi sensibil mai deschis. Asimilînd, compozitorii nu s-au adaptat, ci au adaptat, au reținut ceea ce le era vital, necesar, și se integra organic filonului național. În acest fel, împrumutarea din folclor a ideilor muzicale învesmîntate cu mijloacele tehnice componistice europene, oferea cadrul în care se putea realiza arta proprie, capabilă să asigure fundamentarea creației profesioniste. În acest fel se zămislește ideea de școală națională, care devine axul motrice al dezvoltării ulterioare a muzicii românești.

Este cunoscută disputa lui C. Porumbescu cu *Gazeta Transilvaniei* care observa influențele operetei asupra partiturii *Crai nou*. Parînd acuzația de imitație, autorul răspunde, arătînd că l-a inspirat numai folclorul românesc. „Și dacă este vorba de vreun componist care l-am studiat

și-l studiez și acum încă cu multă diligență, atunci îmi permit a spune că componistul acesta este însuși poporul nostru român care stă peste Offenbach, Genée, Suppé etc...." [1]

Remarca autorului cronicii operetei era totuși întemeiată. C. Porumbescu preia suficiente procedee muzicale din arsenalul operetei vieneze și pariziene. Și totuși, C. Porumbescu contestă acest adevăr, nu pentru că el n-ar corespunde situației reale, ci pentru că raportate la cealaltă zonă de influență, folclorul românesc sau, mai larg, muzica din societatea românească de atunci, influențele străine apar totuși minore. În acest fel, C. Porumbescu neagă pentru a afirma cea mai substanțială influență, și aceasta își datorează originea muzicii populare.

Valorificarea folclorului era de fapt o a doua imitație, prima fiind imitarea muzicii europene. Imitarea formelor și stilurilor deja consacrate era însă infructuoasă în măsura în care nu era creatoare. Imitarea folclorului era inedită, prin rezonanțele pe care acest teren destelenit le oferea. Farmecul melodiilor populare constituie în sine chezășia originalității. Întoarcerea la orizontul și structurile românești constituie forma emancipării și eliberării de complexe, care inerent, puteau interveni odată cu imitarea marilor valori. Folclorul furnizează puternice garanții de vitalitate și prospețime. El însă nu poate fi permutat *ad litteram*, deoarece este perfect în cadrul său inițial. Odată transplantat, trebuie mulat conform tiparelor noi, ceea ce presupune un proces de distilare, de metamorfozare în primul rînd tematică. Nu întotdeauna acest proces este înțeles, ceea ce face ca aportul personal să nu fie substanțial. Înseamnă că în asemenea lucrări nu se manifestă cu eficiență metoda generalizării și selecției, că activitatea de creație nu se ridică la misiunea sa firească. Cu aceasta am atins aspectul sensibil al creației muzicale românești din secolul trecut, anume acela al valorii artistice. De la bun început se cuvin remarcate o serie de succese care impun. Avem în vedere nu numai lucrările executate astăzi, ci și altele care pe nedrept zac uitate în rafturile marilor biblioteci. Coexistă însă și limite care nu pot fi trecute cu vederea. Am spune că aceste limite sînt legice fenomene firești procesului istoric, deoarece în nici un domeniu spiritual nu se debutează prin înălțimi ametitoare, prin valori absolute. Literatura noastră nu începe cu Eminescu. Înaintea sa se înscriu nume importante, contribuții ce nu sînt lipsite de semnificație, în pofida unor scăderi.

LIMITELE ȘI MERITELE PRECURSORILOR

Am denatura adevărul dacă am încerca să prezentăm tabloul creației muzicale din epoca cristalizării muzicii autohtone ca fiind scutit de impurități. Limitele creației sînt de fapt limitele compozitorilor care încep cu pregătirea lor profesională inegală. Se continuă prin lipsa curajului în privința mînuirii procedeelor, se vede prea multă timiditate în afirmarea personalităților. Nu înseamnă că ele n-au existat, dar au fost prea grijulii în pașii pe care-i fac în fiecare moment. Lăsînd la o parte condițiile obiective care au acționat asupra climatului creației, prea puțin favorabil, la care ne-am referit deja, desprindem o anumită anchilozare a formelor, respectarea docilă a clișeelor asimilate. S-ar putea desprinde, la o analiză obiectivă, un curent europenizant în creația precursorilor care va marca o adevărată direcție în școala muzicală românească. El se conturează cu pregnanță însă în etapa istorică următoare, dar mugurii îi găsim acum.

Aspectele sesizate se conturează mai ales în lucrările lipsite de reazemul folclorului. Mai personali sînt în momentul în care se folosesc de elemente populare. Și în acest caz se manifestă cultul folclorului, grija excesivă de a nu-l altera, de a nu-l dezmembra. Or, o asemenea grijă se traduce printr-un servilism ce nu poate duce la degajare, la mișcare liberă, la zborul fanteziei. Mai gravă apare ideea imposibilității conjugării formelor ample cu motivul folcloric, concepție ce va frîna inițiativele, ducînd la stagnarea sau dezvoltarea lentă a unor genuri instrumentale. De asemenea, există o sferă stilistică prea puțin variată, insuficient individualizată.

Am putea consemna și alte limite ce decurg din cele cîteva schițate. S-ar putea crede că începînd cu ele ar avea un caracter predominant. Ar fi regretabil să înlesnim o asemenea concepție.

Pionierii muzicii românești pun în umbră limitele prin meritele incontestabile. Care sînt acestea în rezumat? Principalul este că scriu muzică legată de aspirațiile românilor, ceea ce înseamnă teme izvorîte din spiritualitatea noastră. În același context se înscrie valorificarea folclorului, așezarea unei muzici pe piedestalul trainic al creației multiseculare autohtone. Nu poate fi omisă ideea ridicării creației prin asimilarea și ridicarea propriilor compoziții la altitudinea, la nivelul cît mai apropiat de modelele ilustre furnizate de muzica europeană.

Un alt merit se referă la cuprinderea tuturor formelor muzicale cunoscute, ceea ce se soldează cu inaugurarea creației în toate genurile, de la lied la operă, de la sonată la concert instrumental, de la balet la cantată. În sfîrșit, au înzestrat patrimoniul artistic românesc cu lucrări de valoare recunoscută, multe depășind farmecul documentar de epocă, oferind și astăzi prilej de încîntare și satisfacție estetică. În acest fel, compozitorii precursori pun temelia școlii naționale, pregătind viitoarea rampă de lansare a personalităților care aveau menirea să ducă mai departe linia trasată, să lărgească orizontul stilistic al muzicii, pornindu-se de la principiile conturate.

[1] *Gazeta Transilvaniei*, Brașov, nr. 27, 1882, 5/17 martie.

ŞCOALA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ ÎN CONTEXTUL FORMĂRII ŞCOLILOR NAŢIONALE EUROPENE

Geneza muzicii româneşti prezintă o particularitate. Şcolile naţionale răsărite în secolul al XIX-lea au în fruntea lor cîte o figură proeminentă : Glinka, Smetana. Teoriile nu sînt indubitabile şi nici rigide. Nici acum nu sînt păreri unanime în stabilirea exactă a paternităţii rolului în naşterea şcolii poloneze şi nici maghiare : Chopin, Moniusko, Liszt, Erkel. În muzica noastră lucrurile par şi mai complexe, deoarece în etapa formării creaţiei româneşti nu s-a detaşat un anumit compozitor într-o asemenea manieră încît să-l releveze în chip deosebit faţă de ceilalţi. Personalităţile componisticii noastre şi-au împărţit parcă genurile în funcţie de temperament, de predilecţie, condiţii obiective. De numele lui Musicescu se leagă afirmarea creaţiei corale, Dima impune liedul (şi corul), Mureşianu creaţia de pian, Constantin Dimitrescu — cvartetul, George Stephănescu — creaţia simfonică, Caudella — opera. Nu poate fi făcută o distribuire prea exactă a acestor merite, deoarece unul şi acelaşi creator se manifestă în mai multe genuri, uneori în toate genurile posibile : Caudella, Stephănescu. Bunăoară, este dificil de spus cu precizie dacă I. Mureşianu sau G. Dima trebuie considerat părintele genului vocal-simfonic. Caudella scrie prima operă românească reuşită, cu subiect naţional şi o muzică adecvată. În acest domeniu el încununează o succesiune de încercări ce pornesc de la Flechtenmacher.

Se naşte întrebarea dacă fenomenul genezei muzicii româneşti prin cumularea mai multor personalităţi nu înseamnă de fapt absenţa presupusei mari personalităţi. Nu credem că un răspuns pozitiv dat acestei dileme ar facilita rezolvarea sa. Mai ales că s-ar comite o nejustificată nedreptate faţă de acei compozitori care au aşezat primele cărămizi. Dar un răspuns afirmativ care să susţină ideea că muzicienii români care au înregistrat formarea creaţiei autohtone nu poate veni decît comparînd valoarea artistică a lucrărilor întemeietorilor şcolilor naţionale vecine şi observînd tendinţele manifestate în primele încercări.

Din capul locului, compozitorii noştri nu au beneficiat de condiţiile afirmării din alte ţări, mai precis nu au fost cîntaţi pe măsura cuvenită şi nu au fost îmbrăţişaţi ca autori de lucrări nu din pricina inexistenţei valorii, ci în virtutea acelui indiferentism care a fost prea multă vreme arma de luptă contra intelectualilor patrioţi. Din această cauză nu s-au impus în viaţa culturală românească în raport direct proporţional cu meritele. Fenomenul nu este singular. Nici în alte cazuri nu s-a instaurat imediat conştiinţa valorii unui compozitor. Dar greşeala a fost reparată ulterior, cînd s-a întreţinut o vie propagandă în favoarea respectivei teze, demonstrîndu-se cu pasiune o existenţă ce trecea prea puţin observată. La noi acest fenomen apare mult mai tîrziu, abia în zilele noastre, cînd se fac încercări, pe deplin fundamentate, de a ridica vălul uitării sau insuficientei preţuiri de pe lucrările unor militanţi pentru ideea şcolii muzicale româneşti. Acest văl trebuie ridicat şi distrus, iar creaţiile programate şi larg difuzate, deşi efectul lor nu mai poate fi acelaşi astăzi. Totuşi, ele trebuie lansate ca valori de pionierat.

În altă ordine de idei, nu puţine sînt elementele comune, dar de natură folclorică diferită, care stabilesc linii convergente între toate şcolile naţionale. Tocmai aceste puncte le identificăm între creaţia lui Glinka, Smetana, Erkel Moniusko şi Stephănescu, Caudella, Dima, Mureşianu, Dimitrescu. Mai puţin Musicescu şi Porumbescu, deoarece activează în alte genuri. Compozitorii amintiţi mai sus abordează aceleaşi forme muzicale. Liszt şi Chopin reprezintă valori de altă talie şi, cu excepţii parţiale, nu oferă indici comparativi. Muzica lor intră mai curînd într-o categorie universalistă, deşi cu turnuri coloristice naţionale. Mai degrabă s-ar putea raporta numele lui Enescu, la Chopin şi Liszt, dar numai cu o libertate ce ar desconsidera legile istorice şi stilistice, şi numai ca primă mărime europeană din cadrul unei culturi. Pentru că istoriceşte, Enescu este contemporan cu marii reprezentanţi ai şcolilor naţionale din secolul XX, respectiv De Falla, Bartok, Janacek, Szimanowski. Numelui lui Enescu comparat acestor muzicieni, i se mai afiliază şi personalităţi ca Mihail Jora, Sabin V. Drăgoi, Dimitrie Cuclin, Paul Constantinescu, Dinu Lipatti, Theodor Rogalski.

Trăsăturile tematice şi stilistice care definesc şcolile naţionale din perioada afirmării sînt prezente, în condiţii specifice şi muzicii româneşti. Astfel, naşterea muzicii naţionale corespunde şi la noi impulsului intern, alimentat de ideile epocii care înaripa tendinţele de afirmare naţională pe plan artistic. Tematica va fi şi la noi inspirată din frămîntările epocii, din trecutul istoric şi viaţa oamenilor simpli. Cît priveşte muzica, aceeaşi orientare unifică toate şcolile naţionale : valorificarea folclorului, a celui de circulaţie în mediul urban. În acest cadru se pune mare accent pe repertoriul vehiculat de muzicanţi populari profesionişti. Genurile nu sînt abordate în totalitatea lor de către promotorii muzicilor naţionale, mai ales cînd acesta este unul singur. În muzica românească, prin contribuţia unei adevărate pleiade se acoperă toate genurile consacrate pe plan european. Prioritatea se acordă operei şi creaţiei simfonice, fără de care nu se poate vorbi despre o şcoală. În operă, lucrările fundamentale au de regulă atît în alte ţări cît şi la noi : subiect istoric, iar muzica se eşafodează pe filonul popular. În toate operele se manifestă dualitatea stilistică : pagini de influenţă europeană (italiană sau germană) şi pagini cu evidente inflexiuni folclorice.

În domeniul simfonic se remarcă modalitatea rapsodică, fantezia, variaţiile, decurgînd din utilizarea citatelor. Simfonia apare tardiv, peste tot se arată incompatibilitatea principiului simfonic cu structura închegată a melodiei popu-

lare, contrastul aparent neconciliabil dintre caracterul deschis al simfonismului şi cel închis al citatului. Tot în muzica simfonică se manifestă puternice idei programatice, avînd subiectele în poetica naturii, istorică şi literară a respectivei naţiuni. Constatăm în toate ţările o vie activitate de publicare a melodiilor populare, colecţii mai mult sau mai puţin riguros întocmite. Nicăieri nu se manifestă însă interesul pentru muzica ţărănească. Această zonă va fi descoperită ca şi la noi în ultima parte a secolului, explorată în creaţie mai tîrziu, în secolul XX de către generaţiile descendente.

Analogiile evidente, consemnate lapidar aici, dar demonstrate ulterior în analize, între muzica românească şi şcolile naţionale din centrul Europei pledează pentru aceleaşi principii conducătoare, pentru aceeaşi direcţie artistică. Din aceste considerente, şcoala noastră se integrează organic în această mişcare. La o cercetare statistică, pe ani, se vede, că şcolile naţionale se înregistrează începînd cu deceniul al patrulea al veacului trecut, cînd Glinka se lansează cu *Ivan Susanin* (Viaţa pentru ţar) (1836) şi *Kamarinskaia* (1848). Şcoala poloneză din deceniul al cincilea, prin Moniusko, cu *Halka* (1847), maghiară, deceniul al şaptelea, prin Erkel cu *Bánk Bán* (1861), cehă, deceniul al şaselea, prin Smetana cu *Mireasa vîndută* (1866), *Dalibor* (1867) şi ciclul *Patria mea* (1874—1879). Şcoala muzicală norvegiană, prin Grieg, în deceniul al optulea, şcoala muzicală românească, deceniul al optulea şi al nouălea — Stephănescu cu *Uvertura naţională* (1876), Caudella — *Petru Rareş* (1889) ; şcoala spaniolă în ultimul deceniu prin Albeniz, cu opera *Pepita Jimenez* (1895) şi aşa mai departe. Nu am forţat lucrurile pentru a plasa şcoala românească mai devreme, deşi s-ar găsi elemente justificative. Astfel, încă în 1847, deci la un an înainte de *Kamarinskaia,* Flechtenmacher compune *Uvertura naţională „Moldova"*, iar Stephănescu scrie *Uvertura naţională* concomitent cu ciclul lui Smetana închinat patriei sale. De notat că cele 19 rapsodii maghiare ale lui Liszt sînt scrise între anii 1847—1885.

Aşadar cronologia noastră are o doză de relativitate, este convenţională şi neriguroasă. În fond, un deceniu mai devreme sau mai tîrziu într-o evoluţie istorică nu atîrnă prea mult în balanţă. Ceea ce este însă important de reţinut este că şcoala muzicală românească se naşte în etapa de afirmare a acestei direcţii, generată de curentul romantic, şi nu mai tîrziu.

De altfel, întreaga creaţie românească din a doua parte a secolului trecut se dezvoltă sub auspiciile esteticii şi tehnicii muzicale romantice. Lucrările răzleţe tributare clasicismului sînt scrise în timpul studiilor, ca lucrări de şcoală şi nu pot figura în rîndul celor reprezentative. Muzicienii noştri au căutat să cunoască inovaţiile efectuate în compartimentul mijloacelor de expresie, fiind receptivi la stiluri variate, de la Weber la Wagner, de la Schumann la Rimski-Korsakov. Chiar dacă pe alocuri se poate discerne o relativă întîrziere stilistică, sonorităţi ce fuseseră în vogă cu cîteva decenii mai înainte, totuşi compozitorii noştri nu manifestă flagrante discordanţe stilistice faţă de epocă. Sub acest aspect, sînt produsul şi rezultatul romantismului pe care l-au asimilat şi adaptat condiţiilor muzicale şi estetice specifice culturii româneşti. Nu este mai puţin adevărat că muzicienii noştri precursori nu au fost inovatori cu repercusiuni general valabile. Au fost prea intens preocupaţi de plămădirea muzicii naţionale, ceea ce echivala cu inovaţii extrem de importante pentru muzica noastră. Provine de aici o anumită limitare a artei lor, putînd fi asemuită, cu oarecari rezerve, cu literatura română care, prin limbajul ei, a avut şi are o rază de acţiune şi răspîndire limitată spaţial. Dar pentru muzica românească precursorii au deschis orizonturi noi, au creat un început, în ultima instanţă o şcoală. Acest merit compensează multe din cele ce li s-ar putea reproşa. Privite din prisma istoriei, imputările oricît de serioase ar apărea, oricît de temeinice ar fi, sînt diminuate şi estompate de meritele care, în orice condiţii, se plasează mai presus : întemeierea muzicii româneşti. Pentru acest fapt le purtăm recunoştinţă.

Eduard Wachmann

Ciprian Porumbescu

Carol Miculi

Suita „Sătească" de George Enescu

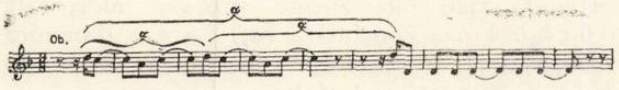
(continuare)

de ŞTEFAN MANGOIANU

II. *„Copii în aer liber"; „Gamins en plein air".*

Piesa a doua e contrastantă ca expresie. Ea are un puls mult mai vioi *(Allegro con brio)*. La început, o frază (7 măs.) cu dinamică crescendo, marş acordic ascendent, irumpe din grav şi pînă la limita superioară a registrului mediu. E o introducere, o trambulină. Întregul aparat orchestral e spontan angrenat în ritmul ei tribrahic. Un adevărat iureş, în ceată. Imediat saltă jocul oboiului octavizat de viorile prime, dublu octavizat de flautul mic :

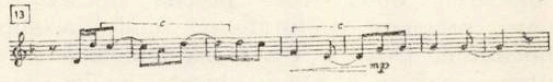
ex. 29



Ca un semnal, fraza aceasta deschide cale altor trei. În totul, un dublu period melodic, de 33 măs. (16 + 17). El se reliefează net pe fondul acompaniamentului. Arcuşurile (viori şi viole), suflătorii, timpii toţi marcaţi cu regularitate, se aleargă aci („strengari...") *) neobosiţi, pe curba unei registraţii sinuoase. E tocmai continuarea marşului acordic din introducere. Melodia însă domină totul, capricioasă, neregulat periodizată (9 şi apoi respectiv 7, 8 şi iar 9 măs). Ni se sugerează astfel plural, o vitalitate zglobie şi tandră totodată. Extraordinara ei plasticitate dă ocol şocurilor şi contrastelor sonore, în meandre pe cît de neaşteptate, pe atît de firesti şi suple. Pînă aici am şi parcurs (40 măs.) prima secţiune (A). O multitudine de intonaţii îşi află în ea locul. Structuralitatea piesei ne reţine atenţia în consecinţă, de la bun început.

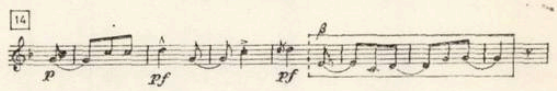
Tonalitatea e limpede în simplitatea ei diatonică *(Fa major)*. Să subliniem însă faptul că deabea declanşată ea şi cadenţează aci, pe dată. Intervalica este cea mai activă şi mobilă. Recunoaştem (în ex. 29) formaţiunea α (cu secunde şi terţe). Aceasta persistă ca (...în aer liber") *) un ecou al primei piese, un fel de deviză aci. Luminoasă, unduieşte chemător. Se destramă apoi cîştigînd saltul de cvartă (cvintă). Secvenţarea motivică *(c)*, registraţia coborîtoare, timbrurile şi tempo-ul, toate contribuie la o expresie oarecum şăgalnică :

ex. 30



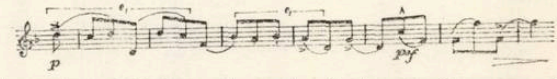
Ghiduşe parcă, noi motive cu secunde (septimă, la răsturnare), terţe şi cvarte, nasc repezite, iute frînate (remarcăm şi un ecou β) :

ex. 31



În fine, prin răsturnarea mai multor intervale deja folosite, ambitusul melodic se lărgeşte. El conclude pe tonică, săltăreţ. Regăsim un ecou α (e_1) din *„Primăvară pe cîmp"*. Ritmica schimbată îl face de nerecunoscut :

ex. 32



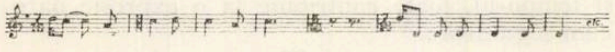
Să mai subliniem faptul că în 4 fraze melodice, apare oglindit un întreg parcurs al istoriei muzicii. Astfel, pornind cu o oligocordie (ex. 29), melodica dezvoltă apoi o pură pentatonie (ex. 30) şi o hexacordică (ex. 31) pentru a se împlini final (ex. 32) în tonalitatea majoră. Dacă rezervăm prima literă *(a)* pentru fraza introductivă, cromatic modulatorie, sistematica sonoră a întregii secţiuni ar fi reprezentabilă astfel printr-o schemă literală *(a b c d e)*. Desigur, e vorba

*) Rev. Muzica nr. 7/1970, pag. 10 A doua notă de subsol.

doar de melodia conducătoare. Altfel, apreciată pe întreaga factură omofonă, sistematica sonoră rămîne gravitațională (cu centru unic), însă liber modulatorie. Schema ei ar diferi, prezentînd o formă închisă, lucru fără altă semnificație decît aceea a deplinei unități a limbajului. Însă intervalica frazelor melodice, rezumată schematic *(a b a a c)*, motivica lor *(b c d e)*, traectul tonal *(a b b b b)*, precum și timbrurile *(a b b b b)*, toate acestea tălmăcesc forme deschise. Dinamica întregii secțiuni are un profil caracteristic : după crescendo-ul *pp* < *ff* din fraza introductivă *a)*, nu depășește apoi nicăieri nuanța *mp*. Totuși pulsează expresiv, subliniind duios și potolit frazele poznașe. Schema ei *(b b b_1 b_1)* evidențiază astfel în dublul period melodic, o formă strofică și ea deschisă.

Ritmul, relativ mai stabil, uzează de două tipologii. Una invariabilă (a), aparține introducerii și apoi acompaniamentului. Ea constă în repetarea formulei de tribrah. Metrica o redă întocmai ($\frac{3}{8}$). Cealaltă, s-o numim variabilă *(b)*, aparține exclusiv melodiei conducătoare. Diversificată, e înscrisă măiestru în metrica dată. Îi sînt proprii în special combinări de tribrah cu troheu, dar și cu formule de spondeu dactil și anapest, molos și izolat, cu formule de ritm aksak. Așa, fraza din ex. 29 poate fi tradusă metric spre pildă:

ex. 33



Următoarele două fraze posedă fiecare alte ritmuri, pregnant conturate pe fondul acompaniamentului. Doar a 4-a frază melodică se simultaneizează cu acesta în durate, nu însă și în accente. Schematizînd, ritmul celor 5 fraze (una introductivă și patru în dublul period următor) evidențiază unica formă închisă, atît în melodie *(— b b b b)* cît și în acompaniament *(a a a a a)*. Desigur, e posibilă forțarea unei scheme sintetice *(a b b b a)* pe întreaga factură. Faptul ar fi întărit și de reapariția marșului acordic ascendent, din introducere, în ultimele patru măsuri ale ultimei fraze, un fel de nou scurt iureș, spre secțiunea următoare. Rămîne totuși discutabilă.

Nu insistăm arbitrar asupra tuturor acestor detalii arhitectonice. Stratificarea lor e complexă. Vizînd nu tehnicismul ci esența discursului, o vom abstrage pe cea reală, obiectivă, doar dacă ne vom bizui pe datele concrete ale partiturii. Doar definind-o prin structurile ei, o vom putea defini prin intonații. Căci ritmurile zglobii, timbrurile tandre, intervalica în meandre neastîmpărate, dinamica discret expresivă ca și armonizarea cumva naivă, îndrumate pe făgașul unei sistematici dezvoltîndu-se melodic de la simplu la complex, toate acestea compun în perspectivă enesciană, imaginea muzicală a copilăriei.

Secțiunea a doua (A_1 = 40 măs.) cuprinde și ea însă recurent, cele 33 măs. periodizate și aci capricios (8 + 8 = 16 și 10 + 7 = 17), apoi o frază concluzivă (7 măs.). Ritmul ei de tip *(b)* variabil. Factura acum majoritar eterofonică, nu prilejuiește o schemă proprie *(b a b b b)* esențial diferită de cea a melodicii *(b b b b b)*. Ambele evidențiază forme închise. Celelalte niveluri oferă structuri în plină evoluție. Mai alertă, dinamica de pildă, e potențată. Pulsațiile ei sînt acum mai numeroase. În primul period se succed *mp* <> *mf* < *più* > și apoi *mp* < *poco* corespunzător frazelor 1-a și a 2-a. În periodul următor avem *pf* — *mp*, *mf* — *p*, *mp* < *pf*, *mf* < *f* și apoi *mf* < *f pp sub.* <, corespunzător frazelor a 3-a și a 4-a. Schematic privind, apar aci forme strofice interpolate *(cb_1 c b_2)*. Fraza concluzivă *(a_1)* are o dinamică recurentă *(ff* > *)* față de fraza introductivă din prima secțiune (A). Astfel:

Fig. 1

<ff	p <	mp	<	<	<> <>	<	>> <<	<<	ff >
7 măs.	16 măs.		17 măs.		16 măs.		17 măs.		7 măs
cresc	„pulsații"				„alte pulsații"				dim.
introd.	dublu period				dublu period				concl.
climax.	A=40 măs.				A_1 40 = măs.				climax

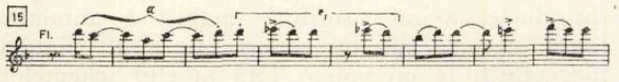
secțiunea a doua (A_1) are și ea o schemă, dar în mare fiind recurentă față de premergătoarea, evidențiază o formă dinamică în fine cuprinzător închisă. O cu totul altă evoluție au timbrurile. Etajarea lor din melodica primei secțiuni (Picc / Vni / Ob) dulce și pur rezonantă, se destramă în secțiunea a doua, la început (rep. 15) într-o distribuție (Fl. Picc / Ce. Ob) întrețesută cu contramelodia arcușurilor, apoi (rep. 16) într-alta (Picc.Fl. / Ob. ce), doar punctată de pizzic acestora. În final, pe întreaga factură, rămîne exclusiv aerofonă. Șfichiuitoare, e mai crispată, umoristic lipsită de suplețe. Sche-

ma timbrurilor aci *(c d d d d)* repetă în alte aliaje, schema timbrurilor din prima secțiune.

Astfel, nu întîmplător audierea lucrării pînă unde ne aflăm, face loc net unei duble expresii. Căci pe o latură, dinamica (am văzut) încheie deabea aci un întreg, în timp ce pe altă latură, ritmica îl subîmparte. Distincte, secțiunile apar totuși, fluent, una dintr-alta. Datorită timbrurilor, dar nu numai lor. Traectul tonal el însuși contribuie. Centrul său gravitațional se pulverizează în decurs. Schematic privindu-i traectul *(c d d_1 e d_1)* sesizăm și aci o formă deschisă.

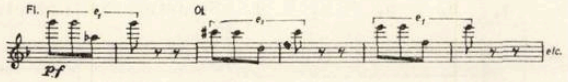
Conformîndu-i-se, melodica e împrospătată treptat. Schema motivică *(b e_1 e_1 f e_1)* prezintă tot o formă deschisă, ca și intervalica *(b a a d a)*. Să-i desprindem structurile definitorii pentru *prima frază* (formațiunile ecou α reapar îngemănate!):

ex. 34



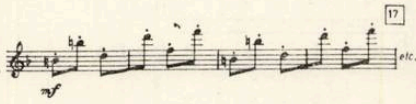
pentru *a 2-a și a 3-a frază* (simple răsturnări de fragmente ei !) :

ex. 35



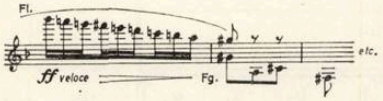
pentru *fraza a 4ª*, cățărătoare :

ex. 36



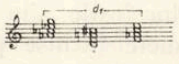
și pentru *fraza concluzivă:*

ex. 37



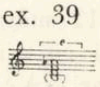
Sistematica sonoră dezvoltată în secțiunea primă (A), se împlinește aci. Filogeneza melodicii enesciene repetă din nou ontogeneza muzicii. Pornind de la copilăria ei pre-pentatonică, s-ar zice că acum măiestria compozitorului îi dezvăluie treptat potențialitatea. Căci fraza incipientă (ex. 34) e unica ce modulează diatonic. Toate celelalte modulează cromatic, uzînd și de enarmonie. Cromatizarea intensă subliniază în special deosebita pregnanță a frazei a 3-a (unica de 10 măs.). Din țesătura ei compunem o structură armonică *(d_1):*

ex. 38



Brizată ca factură sonoră concretă, septimele ei aparțin melodiei (ex. 37) fundamentalele ei prefigurînd :

ex. 39

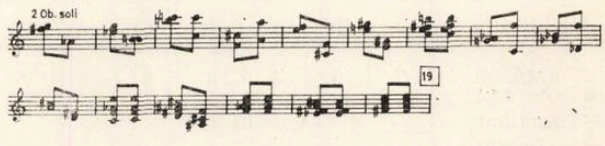


o structură acordică (e) constituind de asemenea brizată, însăși melodica frazei a 4-a (ex. 36). Structurile remarcate sînt deopotrivă particularizante atît pentru marșul armonic și profilul melodic, cît și pentru secțiunea ce urmează. Deși ne-exhaustive în secțiune, ele insuflă întregului, propriul lor ethos. Încît neabolind gravitația tonală, o suspendă între centrii multipli. E parcă însăși disponibilitatea copilărească, sprințară între toate.

În lumina aceasta, secțiunea ce ne preocupă (A_1), abundă în sugestii intonaționale, larg cuprinzătoare. Se consumă aci o vivacitate spontană, de o extremă degajare. Îi sînt cu totul proprii întortocherile brusce, sprințare și cu haz. Pare că viețuitoarele toate s-ar uni într-o frățească zburdălnicie, plină de prospețimea ecourilor firii (din *„Primăvară pe cîmp"*). E lumea copilăriei : destindere, energie și elanuri pure. Natura însăși e aci o ambianță familiară, ocrotitoare. Toate acestea încurajează ispitele și riscurile : hai ! păzea ! acum ! Și chiar inevitabila stîngăcie e prezentă, poznă și eșec ce temperează ferm : buf !

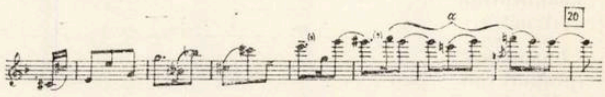
Absolut nemijlocit, ca și cum nimic nu ar precede, nimic nu s-ar fi întîmplat pînă acum, apare o nouă secțiune (B = 32 măs.) mai scurtă, într-o factură omofonă plină de capricii. Pregnantele salturi intervalico-acordice cu care debutează, redau parcă însăși țopăiala călăreață sub ghesul pocnetelor de bici, ale percuției :

ex. 40



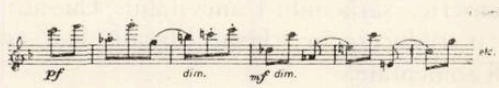
Indicația enesciană este aci la oboaie : „buffo". Întocmai unei năzbîtii cu urmări, periodul antecedent (16 măs.) declanșează consecvent alte evenimente sonore. În totul, o dublă frază de 16 măs. (8 + 8), ale cărei meandre melodice se cațără iar în timbruri luminoase, stîrnind acut noi ecouri ale firii (α) :

ex. 41



Acestei chemări îi răspund sprințare, treptat domolite :

ex. 42



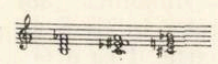
motive muzicale ce încheie secțiunea amintind-o recurent pe cea anterioară (vezi ex. 37 și apoi ex. 36). Ni se sugerează o aceeași unică, insistentă vitalitate zglobie, în mereu noi ipostaze.

Materia sonoră evolutivă astfel nu e alta decît cea cunoscută. S-o cercetăm structural.

Tonalitatea tinde în periodul antecedent spre 4 centri gravitaţionali. Printr-un înconjur anume, se restrînge în ultima frază la unul (do), al dominantei. În două măsuri finale, îl părăseşte apoi modulînd cromatic, bruscat. Atît intervalica *(a a b a)* şi motivica *(e_1 e_1 f e e_1)*, cît şi traectul tonal *(d_2 d_2 e_1 d)*, evidenţiază forme închise. Însă timbrurile *(d_1 d_1 d d)* dinamica *(b_1 b_2 a_1 a_2)* şi ritmica facturii *(c c b a)* sau cea a melodicii *(c c b b)*, toate prezintă forme deschise. Să subliniem deloc în treacăt, şi prezenţa unui nou factor în ritmică. El constituie o tipologie binară *(c)* caracterizată prin repetarea formulei de spondeu şi se înscrie după un raport matematic iraţional ($\frac{2}{3}$) în tempo-ul neschimbat al piesei.

În ce priveşte sistematica sonoră, schematic văzută *($a_1 a_1 a_2 a$)*, ea evidenţiază o formă deschisă. Consecventă sieşi, dezvăluie noi aspecte. Remarcînd astfel în ţesătura periodului incipient, structura armonică *(d_1)* şi cea acordică *(e)*, ambele familiare nouă, remarcăm totodată prezenţa centrilor multipli, spre care aceasta din urmă gravitează. Iar dacă însumăm şi acordica brizată din fraza imediat următoare (ex. 41) dobîndim :

ex. 43



pe ceva mai mult decît jumătatea secţiuni (B), totalul cromatic în întregime actualizat. Neconstituit însă într-o sistematică înnoitoare de limbaj, el nuanţează doar expresivitatea.

Imagistica întregii secţiuni (B), sugerează dispersat precum aşchiile săritoare în toate direcţiile, insistenţele sîcîitoare, burlescul mimetic, iraţionalul smintelilor copilăreşti, toate adunate, apoi dizolvate sperios, instantaneu, în culori gingaşe, în uimitoare arabescuri sonore, fugare.

Am parcurs pînă aci primele 112 măsuri. Structurile lucrării se epuizează aci. Secţiunile următoare le recompun doar, pe unele chiar părăsindu-le, avînd profiluri imagistice animate, foarte diverse sub un raport sau altul. Sîntem îndreptăţiţi la un popas. Iată tabelul schemelor aflate:

Fig. 2

Sistematica	a	b	c	d	e	f	a	a_1	a_2	a_3	a_1	a_1	a_2	a	Structuri	Nr.	Caracter
intervalica	a	b	a	a	c	b	a	a	d	a	a	a	b	a			
Motivica	—	b	c	d	e	b	(e_1	e_1	f	e_1	e_1	e_1	fe	e_1	b c d e f	5	Mobil
Traectul tonal	a	(b	b	b	b)	c	(d	d_1	e	d_1)	d_2	d_2	e_1	d	a b c d e	5	,,
Timbrurile	a	(b	b	b	b)	c	(d	d	d	d)	d_1	d_1	d	d	a b c d	4	,,
Periodizare: Fraze (măs.)	7	9	7	8	9	8	8	10	7	7	8	8	8	8			
Periodizare: Secţiuni (măsuri)	A = 40					A_1 = 40					B = 32						
Periodizare: Durata (măs.)	56					56					56						
Dinamica	{a	(b	b	b_1	b_1)	c	b_1	c_1	b_2	a_1}	b_1	b_2	a_1	a_2	abc	3	Relativ stabil
Ritmică: Melodia	—	{[b	b	b	b]	[b	b	b	b	b]}	c	c	b	b	bc	2	,,
Ritmică: Factura	{a	a	a	a	a}	{b	a	b	b	b}	c	c	b	a	abc	3	,,
Totalul modificărilor (structuri)	—	3	1	2	1	5	5	3	3	3	5	1	6	4			
Imagistică (praguri convenţionale) măs.	7	33				16		24			16		8	8			

Desigur, orice analiză mortifică fenomenul muzical viu. Tălmăcirea noţională îl poate doar circumscrie, sărăcindu-l inevitabil. Cu atît mai mult o traducere în scheme literale. Dar acestea pot fi comentate.

În tabel, sistematica şi intervalica sînt secundare. Le vom privi doar consultativ. Sistematica e factor de limbaj, după cum am mai remarcat. Importantul rol formativ ce revenea intervalicii în prima piesă, se cristalizează aici în alte niveluri. Periodizările, evidente în unele articulaţii (de ex. măs. 80—81) datorită cezurilor, în altele datorită structurilor însile, sînt tiparele timpului. În ele apar formele închise parţiale (...) sau totalizante [....], {....}, [....], pe parcursul ide date. date.

Dinamica şi ritmica sînt singurele ce închid forma întregului (112 măs.). Ritmica melodicii o închide, împreună cu dinamica, şi pe cea a subdiviziunii lui mari (AA_1 = 80 măs.) ; apoi,

împreună numai cu ritmica facturii, o închide de asemenea în fiecare dintre secțiunile acesteia (A = 40 măs. + A_1 = 40 măs.), componente. Ultima subdiviziune (B = 32 măs.) a întregului, rămîne astfel deschisă în sine. Exclusiv tocmai pe aceasta o închid însă motivica, traectul și timbrurile. Ele prezintă în rest forme deschise. Totuși, în lăuntrul secțiunilor anterioare, conturează și forme parțiale închise, ce pun în evidență fraza incipientă, izolînd-o ca funcție. Nimic curios : în prima secțiune, aceasta *(a)* este o introducere, iar în a doua este motivic *(b)* și din punct de vedere tonal *(c)* sau timbrual *(c)*, o punte spre noi structuri.

Prin conținutul lor, schemele fixează totodată filiațiile secțiunilor, apartenența lor. Astfel, ritmica delimitează din nou subdiviziunea cea mare (A A_1 = 80 măs.), de cea mică (B = 32 măs.), acesteia revenindu-i în exclusivitate o structură nouă *(c)*. Invers, motivica, traectul și timbrurile delimitează prima secțiune (A = 40 măs.) de celelalte două (A_1B = 72 măs.) acestora revenindu-le mai multe structuri *(d, e, f)* comune, întîi prefigurate printr-o formă parțial închisă (în A_1), apoi împlinite printr-o formă totalizant închisă (în B). E parcă cu adevărat existența fătului în mumă, încă înaintea nașterii sale. În fine, dinamica subîmparte totul în trei secțiuni (AA_1B), cea mediană fiind bilateral înrudită, avînd însă și o structură proprie *(c)*, în exclusivitate. Echilibrul ansamblului este marcat de un eveniment central. Exact din axul său temporal (56 măs. + 56 măs.) se declanșează atît o nouă structură tonală *(d_1)*, menționată, cît și cea mai amplă frază (10 măs.), unica în periodizare.

Prin caracterul lor, schemele pun în relief și funcțiunile diverselor niveluri structurale. Cele cu mobilitate sporită sînt determinante pentru *forma* lucrării. Pentru *conținutul* ei, se dovedesc esențiale schemele ritmicii, distincte în melodie și factură, precum și cele ale dinamicii. Ritmica melodicii este cea mai stabilă tipologic, urmare a numărului redus de structuri *(b, c)*. Confruntată cu excepționala plasticitate a frazelor, apare firească intonațional, generalizatoare imagistic. Oare nu tocmai extrema diversitate caracterizează stabil și unitar copilăria sprințară ?

Mai este relevabil încă un fapt. Imagistica aci se constituie din sinteza intonațională, corespunzătoare fiecărui moment al unei asemenea complexe structurări. De aceea în tabel, am totalizat pe fiecare dintre cele 14 coloane ale periodizării frazelor, modificările fiecărui nivel. Am obținut astfel un indicativ al evoluției intonaționale, cantitativ. Desigur, imagistica se distinge calitativ. Iar dacă precizăm convențional ca prag al unui asemenea posibil salt, indicativul minim de 3 modificări (jumătate din totalul nivelurilor reprezentate), constatăm 7 coloane (punctate), corespunzătoare momentelor de răscruce. Deci imagistica nu se identifică aci nici cu micro — nici cu macro — structura, ci doar coincide din loc în loc, în articulații, cu una sau alta. O asemenea concluzie e discutabilă din oricare punct de vedere, afară de unul singur. Anume, că imagistica și forma muzicală enesciană se află într-un raport de intersecție și nicidecum de identitate.

Epuizînd structurile dar nu și structuralitatea lucrării, parcursul analizat pînă acum prezintă un *tot* organic, multiplu articulat, perfect echilibrat. În variante mai mult sau mai puțin fragmentare, el se va reedita în lucrare, imagistic fiind centrul ei de referință permanentă, dominant precum e *subiectul* în orice compoziție. Îl vom denumi întocmai, ca atare. Inocența ori sminteala sînt polii lui magnetici. Aci pur, duios, deci liric, expresiv și interiorizat, aci poznaș, dezmățat, deci epic și mai plastic, „impresiv", exterior, bogăția lui cerea negreșit o cuprindere adecvată muzical. Enescu l-a tipizat ca unic *conținut*, dublă *esență* și triplă *formă*.

Iată de ce din *teza* vitalității zglobii și tandre, cumva (tonal) închisă în sine (A), dezvăluindu-se *sinteza* propriilor laturi contradictorii (A_1), ia naștere *antiteza*, năzdrăvănia sprințară (B). Aceasta e înfățișarea subiectului în *prima* lui tratare. O *a doua*, diferită, totalizează în continuare aproape aceleași dimensiuni (A_2CA_3 = 114 măs.). Secțiunile extreme sînt aci tematic, reeditări fragmentare (AA_1) ale subiectului, una (A_2 = 48 măs.) extinsă, cealaltă (A_3 = 28 măs.) excelînd prin concizione atotcuprinzătoare. Secțiunea mediană (C = 38 măs.) nu poate fi concret identificată (cu B), deși posedă o tipologie ritmică *(c)* specifică, poate tocmai fiindcă nu are filiații structurale univoce (cu A), deși motivic este aproape recopiată. O putem identifica abstract (cu A și B, simultan), fiind noua sinteză, supremă, a *esențelor* subiectului, vitalitatea și năzdrăvănia copilărească făcînd aci una. Secțiunea mediană are condiția proprie, de *culme imagistică* unică. Faptul e puternic subliniat de structura timbrurilor ei (alămuri, preponderent), într-o adevărată joacă „de-a vitejii", „de-a soldații"... De altfel, începutul ei (măs. 161) decalat puțin, coincide cu însuși axul temporal al lucrării (157 măs. + 157 măs.). Căci *ultima* (recurentă) tratare a subiectului (BA_1A = 88 măs.) împlinește dimensiunile totale (314 măs.). Secțiunile sînt aci reeditate rezumativ ; în special prima (B), păstrează doar ca o umbră schița melodicii vechi, înnoind imaginea destinderii și hîrjoanei copilărești. Avînturile șovăielnice, insistente totuși (din A_1), ecourile unor ultime chemări (din A), sînt din nou actualizate gingaș, cu tandrețe...

Însumînd, în întreaga lucrare este vorba despre un singur *subiect*, prezentat în etape, fără vreo alterare esențială a conținutului, dar cu o pregnanță deosebită rezultată din însăși modalitatea tratării : evolutiv antitetică (AA_1B), apoi evolutiv sintetică (A_2CA_3) și în fine revolutiv antitetică (BA_1A), ca un „memento"...

În ansamblu, avem următoarele proporții :

Fig. 3

ETAPE	I	II	III
SECȚIUNI	A A_1 B	A_2 C A_3	B A_1 A
PROPORȚII	112 măs.	114 măs.	88 măs.

Redînd marile etape ale imagisticii, nu însă și bogatele ei detalii, tabelul deschide problema formei muzicale a lucrării. Căci în arhitectonică, rolul formativ revine tuturor nivelurilor structurale mobile și dintre acestea am ignorat pînă acum traectul tonal.

Corespunzînd unei sistematici sonore unitare, dar și foarte suple, ce înglobează (am văzut) ethos-uri multiple, traectul e deosebit de fluctuant. Adîncite, structurile lui dezvăluie poate și alte aspecte, dar conform principiilor mari la care aderă, conturează aci cu suficientă claritate centre gravitaționale dominante în fiecare secțiune :

Fig. 4

SECȚIUNI	A	A_1	B	A_2	C	A_3	B	A_1	A
CENTRI TONALI	Fa	Fa modulant	Do modulant	Sol modulant	Sib	Fa modulant	Fa modulant	Fa modulant	Fa

Totuși, doar în esență apar ele ca atare. În concret, nu există tonalitate, dintre toate cele 12 ale sistemului, care să nu fie cît de pasager evocată. Lucrul de altfel l-am văzut prefigurat în embrion, încă din analiza subiectului. Astfel încît cu toată simplitatea sa — copilărească s-ar zice, în lumina avangardismului muzical contemporan — traectul rezumat se cere apreciat în toată complexitatea neastîmpăratei lui evoluții.

În această perspectivă judecînd forma, vom cîntări alternativele ce se propun de la sine :

1. *Formă-sonată?. Teza* (AB), ca expoziție tonal divergentă ; *antiteza* (A_2) ca dezvoltare tonal-modulatorie, divergentă prin episodul adiacent (C) ; *sinteza* (A_3B), ca reexpoziție tonal-convergentă și finalul (A_1A) ca o *codă*, la început tonal-modulatorie și apoi stabilizată ; toate acestea sînt argumente „pro". Ar fi însă și argumente „contra" : secțiunea A_1 înțeleasă ca punte, e imensă (40 măs.), egală în proporții cu însăși prima temă și mai ales, preponderentă față de a doua (B = 32 măs.) ; ca temă nu poate fi privită, pentru că reexpoziția (A_3) este pur și simplu prescurtarea ambelor prime secțiuni (AA_1) și nicidecum a celei de a doua ; în consecință — și numai cu tot dinadinsul — putem considera ca primă temă, întreg grupul incipient (AA_1 = 80 măs.), ceea ce confruntat cu dimensiunea temei secunde (B = 32 măs.) este evident disproporționat, unilateral ; apoi, lipsesc cu desăvîrșire periodizările consistente marcînd introductiv sau concluziv, cu ponderea cuvenită, secțiunile specifice sonatei (toate uzează de treceri, pasaje mai mult sau mai puțin lungi, mai mult sau mai puțin brusce, contrastante, e drept ; acestea pot fi însă cel mult, punți de legătură, uneori infime ca proporții, în context) ; de asemenea, imagistica e departe de orice dramatism. Absența acestuia de altfel e hotărîtoare, toate confruntările ce evident au loc, fiind miniaturale, coloristice. 2. *Rondo?*. E derutant faptul că atît la început cît și în final este adăogată cîte o secțiune (A) ; altfel, alternanța cupletului și a refrenelor, clară, pare să risipească orice îndoială ; mai mult, conform celor anterioare (corespunzător conflictualității miniaturale pomenite), sîntem îndrumați spre o anume ipoteză : 3. *Rondo-sonată?*. Argumente „pro" ; expunerea a două teme (AB), întîi divergentă, apoi (A_3B) convergentă tonal, în cadrul unei alternanțe de cuplete (A_1, A_2, A_3, A_1) și refrene (BCB). Argumente „contra" : structura tonal modulatorie accentuată atît în primul grup alternant (A_1BA_2), cît și în grupul secund (A_3BA_1). 4. *Formă arc (boltă)?*. Apar acum limpede secțiuni contrastante, sub aspectul structurii lor tonale. De fapt două forme lied, instabile tonal, sînt încrustate într-o altă formă lied, stabilă tonal. Dacă admitem disproporția accentuată a etapelor componente:

Fig. 5

I	II	III	II	I
A	A_1 B A_2	C	A_3 BA_1	A
40 măs.	120 măs.	38 măs.	90 măs.	26 măs.

avem de-a-face cu o clasică formă tri-pentapartită.

Concluzii

E important să definim schema de formă. Imagistica nu trăiește decît în — și prin — ea. Mai întîi, nu se pot contesta argumentele „pro", ale fiecărei forme ipotetice, chiar dacă argumentele „contra" sînt și ele îndreptățite. În al doilea rînd să subliniem implicația nereliefată suficient pînă acum : proporțiile tuturor interpretărilor propuse sînt izbitor de inegale. În fine, constatînd sesizanta repetare a dimensiunilor în secțiunile extreme (A = 40 și A = 26) și în secțiunile imediat alăturate lor (A_1 = 40 și A_1 = 26), în rest constatăm de asemenea proporții distincte, nerepetate.

Tabelul sintetizator ar evidenția toate acestea :

Fig. 6

SECȚIUNI	A	A_1	B	A_2	C	A_3	B	A_1	A
TRAECT TONAL	Fa	Fa modulant	Do modulant	Sol modulant	Sib.	Fa modulant	Fa modulant	Fa modulant	Fa
PROPORȚII (MĂS).	40	40	32	48	38	28	36	26	26
SONATĂ	Tema I	?	Tema II		episod	Tema I	Tema II	dezvoltare	
	EXPOZIȚIE			DEZVOLTARE		REPRIZĂ		CODA	
RONDĂ	Intr.	cuplet	refren	cuplet	refren	cuplet	refren	cuplet	final
RONDO-SONATĂ	Tema I	cuplet	Tema II refren	cuplet	refren	Tema I cuplet	Tema II refren	cuplet	final
ARC (BOLTĂ)	grupa I	grupa II			grupa III	grupa II			grupa I
IMAGISTICA (ARTICULAȚII IPOTETICE)				etc.		etc.			

Desigur, putem consacra *forma arc (boltă)* ca fiind cea mai unitar cuprinzătoare. Totuși prezența concomitentă a celorlalte trei, atribuie calități speciale formei cu adevărat concludente. Aci există o inextricabilă suprapunere, secționată dar și cimentată prin relații formale interne, diferențiate, egal îndreptățite, tot așa precum anumite jocuri pentru copii (cuburi, domino, caleidoscop, puzzle) compun figuri prin — dar și în pofida unor — tipare fixe, distinct conturate. Aceeași condiție o au unele tehnologii, artizanale (țesături) sau plastice (arta decorativă).

Actualmente, teoria consacră noi terminologii, înțelese dintr-o perspectivă lărgită prin studiul muzicii noi, al celei vechi sau chiar arhaice. Concurează aci denumiri pe cît de sugestive, pe atît de proprii ariei culturale respective. Este propusă printre acestea și *forma-vitraliu* (la O. Messiaen de ex.), inspirată desigur din tehnica specifică. Ea are legități esențiale, comune cu multe alte genuri decorative (în metal, lemn, ceramică, piatră etc.), contingențe compoziționale impuse de însuși materialul. Noi nu ne vom opri însă la ea.

Subliniind eminența muzicalismului enescian, vom observa modalitatea organizată dar suplă, liberă și necesară ca însăși viața, prin care autorul a asigurat mesajului o exprimare potrivită, discursului fluență. Trei tratări (AA_1B, A_2CA_3, BA_1A) evolutive, contrastante expresiv, epuizează astfel un bogat unic *subiect,* caracterizat prin relații complexe, coexistente dar neidentice, corespunzătoare atît unor conflicte miniaturale, epice *(sonata),* unei vitalități insistent reprezentată în alternanțe *(rondo),* cît și unei remarcabile tensiuni concentrice (*arc* tri-penta-partit). Astfel, simplă, de maximă eficiență totuși, singura concludentă aci este *forma mozaic.* De reală inspirație, ea nu este facil expeditivă, exterioară. Dimpotrivă, aderă intim la expresivitatea programatică, la intensitatea interiorizării. Orice interpretare adecvată, nu poate face abstracție de această formă.

Efortul îndelung de a pătrunde sensurile lucrării se află răsplătit. E pasionant să vezi născîndu-se noul în artă. Numai practica socială îi poate consacra desigur, valoarea. În prezent, a sosit vremea ca polivalența enesciană să-și afle fără îndoieli, recunoașterea justă. Dorită sau nedorită, ea se impune. Cu o modestie sublimă prin semnificații, George Enescu și-a cizelat creația exemplar, de-a lungul întregii vieți. E inutil acum să observăm cît de lucid a făcut-o. Fapt e că muzica, disciplina formelor muzicale i se poate socoti datoare, nu atît pentru că sintetizînd cele mai variate tradiții, a „inventat" o formă ; marele său merit este că a atins pragul adevăratei măiestrii, întruchipînd în forme *necesare* o expresie artistică cu adevărat *liberă,* profund *personală.*

Unui subiect îi pot fi aplicate multe tratări, nenumărate chiar. Fiecăreia îi corespund însă alte semnificații. În *„Copii în aer liber"* există un acord deplin: *„vîrsta de aur"* este văzută dintr-un unghi specific, pătrunzător pînă la esențe, cu o mare putere de sugestie. Tonul confesional, măiestria tratării, toate sînt coordonate particulare, dar conținuturile de idei și afecte, sînt tipice pentru o optică profund umanistă : viziunea senină este echilibrată de adîncimea expresiei, vitalitatea debordantă, de disciplina construcției, realizarea îndrăzneață, de spiritul ponderat, forța evocatoare, de discreția nuanțelor.

Toate acestea sînt de fapt unul și același lucru cu imagistica lucrării, nespus de bogată. Ea coincide în articulații, am văzut, cînd cu cele ale micro — cînd cu ale macro — structurii. Tocmai de aci rezultă viața lăuntrică intensă, întru totul specifică discursului muzical enescian. Asimetriile lui ilustrează cu consecvență îndoitul farmec al *tematicii* și *tratării* muzicale, al *limbajului* și *măiestriei,* al *artei* dar și al *personalității* creatoare.

(va urma)

Spiritul vizionar al criticului muzical

Motto :

„...Numai o concepție înaltă despre artă îmi poate da mie ardoarea și statornicia ei".

G. CĂLINESCU

Nu sînt dintre acei muzicieni care manifest o atitudine de îngîmfare față de critica muzicală ; dar nu sînt nici dintre ceilalți, care să fiu sclavul ei !

Consider că atunci cînd aceasta este încredințată unor muzicieni cu o înaltă pregătire profesională, care își concep materialele în virtutea semnificațiilor nobile ale citatului istoricului latin Tacit — „Sine ira et studio" — adică cu o totală lipsă de ură și părtinire, ea își atinge într-adevăr scopul, de a promova spiritul progresului în viața artistică.

Într-o cronică muzicală se pune problema stilului literar. Este mijlocul prin care ceea ce spune cronicarul pătrunde direct sau mai puțin direct la iubitorul de muzică. Din capul locului sînt împotriva unui stil complicat, greoi, cu beție de cuvinte și cu un abuz de „tehnicism". După părerea mea stilul trebuie să fie simplu, — fapt ce nu exclude complexitatea ! — avînd parcă ceva din limpezimea cristalului. El nu poate fi niciodată echivoc, ci dimpotrivă încă din primele rînduri atitudinea de „pro" sau „contra" trebuie să reiasă cu o deosebită claritate. Sub acest raport semnalez uneori prezența unui stil apologetic, încît ne lasă impresia că totul ni se înfățișează în lumina cea mai vie. Desigur că sînt cazuri cînd unele realizări interpretative, creatoare sau muzicologice merită cele mai frumoase atribute. Dar, alteori, cînd lipsurile sînt evidente, este o enormă greșeală să nu le expunem așa cum se cuvine. Întîlnim adesea „respectul greșit înțeles față de maeștri" ; în ceea ce mă privește, presupun că o critică bine documentată, departe de stilul arogant sau jignitor, poate și trebuie să vină în ajutorul oricărui artist, indiferent de vîrstă, indiferent de măiestria pe care o posedă. N-am făcut niciodată granițe ireductibile între generații ; nu odată întîlnim în istoria artelor realizări finite la creatori foarte tineri și opusuri mai puțin convingătoare la cei cu îndelungată activitate și invers. Cît de emoționant relata Enescu că tinerețea este o stare a spiritului, îmbătrînești atunci cînd nu mai ai idealuri, cînd nu te mai entuziasmezi. Tot în acest context cred că e bine să avem în față asertațiunea în virtutea căreia „măiestria nu așteaptă întotdeauna numărul anilor"...

Un critic ca și un muzicolog autentic trebuie să privească trecutul de pe poziția prezentului și chiar viitorul în același sens, fiindcă o critică obiectivizantă, estetizantă la maximum nu poate fi niciodată într-o trainică corelație cu marile semnificații etice ale artei din toate timpurile !

Sub aspectul tehnic al criticii muzicale, nu exclud metafora, lirismul poetic, stilul literar cu multe figuri viu colorate, căci nu trebuie să uităm niciodată axioma, în virtutea căreia stilul abstract, nu poate niciodată să emoționeze. Tot atît de justă cred că este acordarea unui rol important termenilor de specialitate, de pildă analiza conceptului melodic, armonic, polifonic, arhitectural, timbral al artistului respectiv. O creație muzicală înfățișată în prima audiție trebuie plasată în contextul general al istoriei artelor, trebuie evidențiat ce aduce nou, personalitatea stilului, în cazul operelor eclectice e bine să diferențiem influențele despersonalizatoare de ceea ce reprezintă autenticul. Nu cred că este lăudabil punctul de vedere al unor cronicari care fac diferențe artificiale între tradiție și inovație. Ele sînt în strînsă corelație și gîndurile îmi aleargă în acest fel spre admirabila frază a lui Ovid Densușianu : „Tradiția bine înțeleasă e ca o coloană de marmoră rămasă de la un templu vechi pentru a înălța altul nou". Există artiști de sinteză și artiști care revoluționează limbajul, dar și într-un caz și într-altul nu putem vorbi de o rupere totală cu trecutul. Palestrina nu a adus lucruri noi, el a perfecționat ceea ce au făcut contemporanii săi, în timp ce Beethoven sau Wagner, pornind de la ceea ce a fost valoros au clădit universuri noi. Ar fi absurd să spunem că Palestrina ar fi mai puțin „important" decît Wagner sau Beethoven... Comparațiile tendențioase ca și cele extravagante nu-și au rostul. De asemenea, preferința pentru interpreți de tipul dionisiac în dauna celui apolinic și viceversa mi se pare complet nejustificată. Richter este un pianist romantic, tumultos, măreț prin patosul incandescent al tălmăcirilor sale. Ciccolini sau Lipatti, dimpotrivă, ei atrag atenția prin tălmăcirile echilibrate, de un spirit clasic, cu un patos reținut, dar nu lipsit de profunzime. Aceeași paralelă poate fi întîlnită și la cîntăreți și la dirijori. Aș extinde considerațiile și în domeniul muzicologiei. În unele cărți se relevă spirit de sinteză, un apreciabil simț al istoriei, în altele remarcăm talentul de portretist, tendința spre eseu izolat, spre miniatură, incluzînd bineînțeles observații fine și originale. Cine ar putea să excludă pe Vianu, pledînd pentru Călinescu, sau pe Sigismund Toduță, mai prolix, înclinînd spre Zeno Vancea, mai enciclopedic ? Am luat aceste patru exemple foarte caracteristice, dorind în mod sincer să arăt că fiecare contribuție este prețioasă și un autor completează pe celălalt, conturînd puncte de vedere foarte convingătoare.

Aruncînd o privire de ansamblu asupra criticii noastre muzicale, aș fi nedrept dacă nu aș semnala cu entuziasm realizările finite. Dar aș păcătui prin nedoritul „stil apologetic" dacă nu aș manifesta serioase rezerve față de lipsa de pregătire profesională a unor cronicari, față de tonul monocrom al multor cronici în ziarele noastre — chiar cele mai de seamă — și nu o dată trebuie să spun cu sinceritate : mă supără tonul

care nu angajează nici o părere! Este adevărat că nu-i uşor să fii critic. Trebuie să posezi un înalt simţ moral, vocaţie şi mai ales curaj. Desigur că atît eu cît şi dumnevoastră dragi melomani ne bucurăm sincer cînd manifestarea artistică atinge o înaltă măiestrie şi cînd cronica muzicală se transformă într-un eseu profund, creat cu înţelepciune, avînd multe rezonanţe.

★

Cronica muzicală ridică foarte multe probleme. Îmi voi expune punctele de vedere raportate la un aspect mai aparte: „spiritul vizionar al cronicarului muzical"...

De cele mai multe ori, tonul cronicilor aclamă personalităţi consacrate, în timp ce nu o dată, — atît la noi în ţară cît şi în ţări cu o bogată tradiţie artistică, — se evidenţiază o oarecare timiditate în ceea ce priveşte analiza profundă a viitorilor maeştri ai artei sonore.

În istoria muzicii universale multe sînt exemplele cînd spiritul îngust şi pregătirea profesională superficială au contribuit la oprirea ascensiunii armonioase a multor talente creatoare şi interpretative. Cu o legitimă satisfacţie reliefez şi nenumărate pilde măreţe, ce au adus o reală contribuţie la promovarea spiritului înnoitor al artiştilor convinşi, că într-o epocă de profunde transformări sociale, elementele noi de formă, în perfectă şi trainică corelaţie cu cele de conţinut, sînt imperios necesare.

În Franţa, muzica lui Beethoven a pătruns foarte greu. Hector Berlioz a fost acela care a înfruntat cu curaj pe toţi acei cronicari care nu intuiau esenţa miraculoasă a creaţiei Titanului de la Bonn şi a arătat noutatea tehnicii sale componistice — mai ales natura dialectică a discursului muzical, virilitatea expresiei melodice, dramatismul dezvoltărilor, polifonia densă în ultima perioadă şi tendinţa spre a revalorifica conceptul modal — toate acestea izvorîte din estetica sa, viguros ancorată în idealurile umaniste ale Revoluţiei franceze. Mendelssohn-Bartholdy redescoperă pe Bach după decenii de uitare şi atît pe plan interpretativ propriu-zis, cît şi pe cel teoretic promovează o operă monumentală pe nedrept dată uitării. În timp ce Hanslich şi mulţi alţi tipi „Beckmesser" îl decapitau pe Richard Wagner, doi artişti cu preocupări estetice deosebite, îl aclamă: Franz Liszt şi Charles Baudelaire. Şi unul, şi altul, ne dezvăluie noutatea concepţiei componistice wagneriene, atît în ceea ce priveşte revoluţionarea teatrului muzical, cît şi în ceea ce priveşte densitatea armoniei cromatice şi enarmonice, ineditul orchestraţiei — cu emanciparea suflătorilor de alame, a registrului acut al corzilor sau a instrumentelor de culoare: corn englez, harpă şi altele.

În muzica românească, George Breazul are marele merit de a arăta cu remarcabilul său spirit analitic în ce constă valoarea de netăgăduit a „grupului de la Carmen", în frunte cu Dumitru G. Kiriac şi George Cucu. Tezele sale de această natură sînt întărite de Constantin Brăiloiu, cînd arată autenticitatea concepţiei modale a aceluiaşi D. G. Kiriac. Iar ca un punct culminant al demonstraţiei mele citez cîteva rînduri ale lui Bela Bartok din 1922, cînd afirmă categoric, înţelepciunea dominînd toate orizonturile: „— Cunosc corurile mixte ale Dv şi cred că dv sînteţi singurul în România care se ocupă de muzica populară ca adevărat artist"! Cu bucurie am citit şi cuvintele entuziaste ale unei personalităţi germane — Hartmann — ce elogiază concepţia estetică a lui Dimitrie Cuclin, în deceniul al 4-lea al veacului nostru.

Mihail Jora este „descoperit" încă cu prilejul debutului său de marele critic Emanoil Ciomac, într-o perioadă cînd foarte mulţi îl considerau „extravagant"... Iată ce spune încă în 25 februarie 1919: „Ascultînd de acest glas lăuntric al firii sale latino-orientale, cred că Jora va putea să ne dea o muzică ce-şi va avea printre celelalte un loc de frunte, un loc cu totul al ei". La rîndul său, Mihail Jora va analiza cu admiraţie marile realizări ale epocii interbelice, perioadă în care maestrul neîntrecut al liedului şi baletului românesc s-a afirmat şi în domeniul criticii muzicale. Redăm cele expuse în martie 1941 despre Alexandru Zirra, autorul dramaticei opere „Alexandru Lăpuşneanu": „Ea ni se înfăţişează astfel nu numai drept o operă bună, dar ceea ce e mult mai însemnat, drept o operă dramatică românească de înaltă ţinută, în care elementul popular nu este scop, ci nou *mijloc de expresiune muzicală în teatru, aşa cum numai Drăgoi izbutise, pînă acum, cu „Năpasta"... Totala dăruire a acestui remarcabil exponent al criticii muzicale româneşti reiese şi din modestia şi adînca concentrare cu care îşi concepea materialele. Iată cum îşi începe în 21 octombrie 1955 comemorarea lui George Enescu, la o vîrstă cînd era deja consacrat şi apreciat ca un şef de şcoală: „Faptul de a aduce în faţa dv. un prinos amintirii aceluia ce a fost George Enescu, mă tulbură şi mă nelinişteşte"... Şi cîte exemple aş mai putea cita!*

Ce deducem din toate acestea? Cronicarii trebuie să ia parte şi la manifestări în care riscul de a-ţi expune o părere e destul de mare. Mai precis, mă refer la primele audiţii al unor talentaţi creatori, ce nu vor să imite epigonic pe înaintaşii lor, ci pornind de la ceea ce este viu şi valoros în tradiţie, descoperă legi noi de îmbinare ale multiplelor mijloace de expresie, mergînd pînă acolo cu îndrăzneala şi vigoarea talentului, încît din „haos", dăltuiesc „forma"!

În concluzie, „spiritul vizionar al cronicarului" raportat la intuiţia noilor valori artistice, constă tocmai în faptul de a nu cădea pradă unui tehnicism arid, unui „simplu joc sonor" sau tentaţiei modelor, ci de a căuta să descopere ce este autentic, expresiv, peren şi înălţător în opusurile inedite, fie că sînt de pe poziţii mai clasice concepute, fie că se înscriu în golfurile tumultoase ale căutărilor febrile şi convingătoare.

DORU POPOVICI

Schiță a unei metodologii de cercetare pedagogică în învățămîntul muzical

de ALEXANDRU TRIFU

Practica învățămîntului poate atinge performanțe mereu superioare dacă părăsește calitatea de *meșteșug* și se ridică la calitatea de *artă*.

Schimbarea de la actul de *reproducere* la actul de creație nu poate avea loc decît pe bază de *cercetare*.

Această condiționare se explică prin funcțiunile creatoare fundamentale ale cercetării: *descoperirea* — de tendințe, de necesități noi și autentice în învățămînt și *invenția* — de soluții noi și eficace didactice.

Dependența perfecționării învățămîntului muzical de cercetare pedagogică a devenit inexorabilă în perioada contemporană.

Întrebările ce apar astăzi în procesul educativ au un caracter de permanent inedit — fie reconsiderare, fie noutate integrală — și cer răspunsuri ce trebuie să fie caracterizate prin continuă optimizare.

Orice ramură sau obiect de învățămînt sînt menținute și promovate în actualitate socială dacă dovedesc maximum de eficiență pe care-l obțin prin cercetare.

O recentă investigație — 1966 — pe plan mondial a scos la iveală faptul că învățămîntul muzical este singurul care nu apare în cîmpul cercetării de nivel contemporan.[1] Această situație trebuie apreciată ca fiind deosebit de gravă prin urmările ei asupra educației muzicale, dată fiind creșterea influenței științei și tehnicii asupra formării tineretului, avans care în cazul absenței influenței artelor amenință serios cultura umanistă contemporană.

Pornind de la acest decalaj, necesitatea extinderii și adîncirii cercetării pedagogice pe domeniul muzical devine un imperativ. Ea a început să fie resimțită pe plan mondial. Ne gîndim cînd spunem aceasta la inițiativele din ultimii ani ai I.S.M.E. ce în cadrul Congresului internațional de educație muzicală de la Dijon din anul 1968 și mai cu seamă la Congresul internațional de educație muzicală din anul acesta de la Moscova a acordat o atenție sporită abordării științifice a fenomenului educativ muzical.

Capacitatea cercetării științifice pedagogice de a rezolva problemele care formează obiectul său depinde în primul rînd de *metodologia* de care este călăuzită.

Se știe că metodologia este ansamblul de principii, metode, forme, care condiționează succesul procesului cunoașterii științifice. Grație ei aceasta poate răspunde la trei întrebări esențiale: ce să cerceteze (obiectul); de ce să cerceteze (finalitatea); cum să cerceteze (metode, principii, forme).

De o călăuză metodologică principială adecvată are nevoie cercetarea pedagogică în domeniul învățămîntului muzical actual. În elaborarea acestei metodologii am avut în vedere particularitățile metodologiei pedagogice din trecut, trăsăturile generale ale metodologiei pedagogice de astăzi, probleme esențiale ale învățămîntului muzical românesc și de peste hotare.

Metodologia pedagogică din trecut deși a manifestat unele intenții pozitive s-a caracterizat în mare măsură prin confuzie sau substituire a experienței didactice cu cercetarea științifică, considerînd experiența didactică drept bază a îmbunătățirii învățămîntului muzical și prin unilateralizare în abordarea științifică a fenomenului educativ muzical, folosind aproape în exclusivitate metoda observației și încă în mod neorganizat. Consecințele acestei metodologii au fost subiectivism în rezultatele cercetării — prezentate însă ca esențializatoare și obiective — și valabilitate locală și personală a soluțiilor practice — dar cu pretenție de eficiență generală și chiar „definitivă". Concretizarea acestor consecințe a constat în absența unui studiu sistematic la baza măsurilor de îmbunătățire a învățămîntului muzical, fluctuații destul de frecvente în conținut și organizare. Toate acestea au periclitat formarea gustului muzical al elevilor din școlile de cultură generală și pregătirea viitorilor muzicieni din școlile de muzică și din conservatoare.

Metodologia pedagogică actuală se caracterizează în general prin obiectivitate reală și abordare multilaterală cu urmări teoretice și practice autentic optimizatoare. Întrucît despre această metodologie ne ocupăm mai departe, nu insistăm asupra ei deocamdată.

Fenomenul educativ muzical contemporan, cel de al doilea factor principal care determină particularitățile metodologiei noastre, se caracterizează prin complexitate și dificultăți inexistente în cea mai mare măsură în trecut. Acestea se referă la conținutul și finalitatea învățămîntului muzical și cer reconsiderarea principiilor, metodelor, formelor și a raporturilor dintre elev și profesor în procesul de educație muzicală. Ele sînt reflexul pedagogic al tabloului actual al creației muzicale căruia îi sînt proprii corelații dintre cele mai surprinzătoare cu tehnica și știința și controverse dintre cele mai profunde privind factura, limbajul, mesajul ei, existența însăși a muzicii.

Un fenomen nou, cel puțin prin accentul și acuitatea sa, este dependența din ce în ce mai strînsă dintre arta muzicii și pedagogie.

Problema comunicării muzicii și ca atare însăși viața și ființa acesteia, datorită particularităților creației muzicale actuale, nu mai poate fi rezolvată fără cercetare pedagogică și acțiune educativă și nici *cercetarea pedagogică și acțiunea educativă* nu pot obține rezultate științifice și soluții didactice fără raportarea directă la conceptele și lucrările muzicale de astăzi.

În lumina acestor date și probleme, metodologia de cercetare pedagogică în învățămîntul muzical credem că trebuie să aibă următoarele caracteristici: *factură științifică și experimentală și caracter complex de abordare a problemelor.*

Factura științifică și experimentală înlesnește *descoperirea* de tendințe și necesități noi și *invenția* (elaborarea) unor soluții noi, prin metoda experimentală ca metodă de bază întregită cu alte metode.

Caracterul complex de abordare a problemelor deschide posibilitatea descoperirii implicațiilor mai profunde ale fenomenului educativ muzical și aduce rezolvări mai subtile formării gustului estetic muzical și a viitorilor muzicieni prin sesizarea: a) interrelațiilor dintre obiectivele cercetării; b) stu-

[1] Buts de la recherche pédagogique et nature des travaux (Bulletin du Bureau International d'Éducation. Genève, 1966, p. 161).

diul problemelor învățământului muzical prin elementele lui interne și conexiunile lui externe ; c) caracterul interdisciplinar al acestui studiu ; d) transformări variate ale experienței didactice de-a lungul procesului de cercetare.

Aceste caracteristici ale metodologiei de cercetare pedagogică în învățământul muzical se exprimă prin : trăsăturile structurale și funcționale ale modelului pedagogic ; contextul în care este integrat modelul pedagogic, relațiile modelului pedagogic cu alte instituții adecvate lui, cadrele de specialiști, dinamica relațiilor dintre experiența didactică și cercetarea științifică, finalizarea cercetării științifice etc.

Modelul pedagogic prin structura și funcțiunile sale este, în felul în care îl concepem, organismul principal al cercetării adecvate învățământului muzical.

Prin *structura* sa modelul pedagogic *reproduce* organizarea procesului educativ muzical. El este alcătuit din laborator și școală de experimentare — de diverse tipuri — normale, speciale — de diverse nivele — antepreșcolar, preșcolar, școlar, universitar.

Prin *funcțiunile* sale, modelul pedagogic *realizează* investigarea învățământului muzical și *elaborează* rezultate științifice ce pot deveni propuneri de schimbări pozitive ale acestuia.

Contextul este constituit din *creația muzicală* și *unele discipline teoretice și aplicative.*

Relațiile modelului pedagogic cu elementele constitutive ale contextului sînt fundamentale și complimentare.

Deosebirea între aceste relații rezultă din gradul de utilitate cu care ele răspund necesităților teoretice și aplicative ale modelului pedagogic.

Cercetarea arată că necesitățile primordiale sînt cele legate de *conținutul* și *finalitatea* învățământului muzical. De aceea modelul pedagogic stabilește *relația fundamentală* cu : *creația muzicală, estetica, etica* și *pedagogia.*

Pe fondul acestei relații fundamentale modelul pedagogic stabilește *relațiile complimentare* cu celelalte elemente componente ale contextului, care privesc principiile, metodele, formele de învățământ etc., fără a exclude problemele de conținut și finalitate.

Astfel :

— conținutul și finalitatea estetică sau artistică trebuie să fie abordate în relație și cu etnomuzicologia, folclorul, istoria muzicii, acustica, științele naturii, tehnica actuală, teoria muzicii, cibernetica, psihologia, antropologia filozofică etc. ;

— metodele, formele, regimul de muncă și odihnă în învățământul muzical de specialitate ar fi imposibil de cercetat și îmbunătățite fără anatomie, fiziologie, cibernetică, psihologie, medicină generală, pediatrie, neurologie.

Întreaga muncă de cercetare desfășurată de către modelul pedagogic nu ar putea să păstreze și să-și dezvolte factura științifică și caracterul complex dacă nu ar avea strînse și permanente relații cu scientologia, informatica, logica cercetării științifice, noi discipline metodologice generale ce dezvăluie liniile esențiale de desfășurare și conducere a cercetării științifice în orice domeniu.

Contextul poate suferi schimbări, iar relațiile lui cu modelul pedagogic pot varia în raport de necesitățile teoretice și aplicative ale învățământului.

Cadrele de specialiști, din *laborator* sînt psihologi, pedagogi, metodicieni, teoreticieni ai muzicii, fiziologi, cibernetic ieni, medici, sociologi, esteticieni, compozitori, interpreți etc.

Cadrele din școlile de experimentare sînt profesori, asistenți, medici etc., corespunzători tipului și nivelului de școală experimentală care colaborează cu cadrele de specialiști din laborator.

Raporturile cu *instituțiile științifice* — institute de cercetări, congrese, conferințe etc., interesează documentarea și dezvoltarea continuă a facturii științifice și a nivelului cercetării și au în vedere comunicarea și difuzarea rezultatelor științifice ale studiului.

Raporturile cu *instituțiile didactice* privesc dinamica relațiilor dintre experiența didactică și cercetarea științifică și se referă la inițiativa cercetării, obiectul și finalizarea practică a acesteia.

Instituțiile didactice oferă cercetării științifice posibilitatea *informării* privind realitatea didactică muzicală.

De o deosebită însemnătate pentru înțelegerea metodologiei ce o propunem, am spune chiar fundamentală, este *dinamica relațiilor* dintre cercetarea științifică și experiența didactică ce are loc prin procesele de transfer științific și didactic.

Cercetarea trece prin mai multe etape — ce nu se succed liniar : *informarea* privind *faptele, tendințele, necesitățile* de ordin educativ-muzical, *stabilirea* unor *date* și *desprinderea* unor *probleme* corespunzătoare acestor fapte, tendințe și necesități, *transferul* problemelor în *ipoteze de lucru, studiul acestora* și *obținerea* unor *rezultate științifice.*

Modelul pedagogic stabilește și întreține relații permanente și cu anumite instituții de învățământ constituite în *școli de aplicație* în scopul verificării și generalizării didactice a rezultatelor științifice și al transformării acestora în *soluții didactice.*

După efectuarea acestor activități, modelul pedagogic comunică cu instituțiile de învățământ și educație muzicală în vederea concretizării optimizării procesului de învățământ muzical sub forma de *rezolvări metodice.* Astfel, instituțiile de învățământ și educație muzicală, respectiv *experiența didactică,* devin beneficiare ale activității de cercetare desfășurată de modelul pedagogic pe care bază își sporesc performanțele.

În afară de experiența didactică, un *alt izvor principal de cercetare* este *experiența artistică* din afara instituțiilor de învățământ și educație muzicală, care reflectă cerințele finale cărora învățământul trebuie să le facă față.

Desfășurarea cercetării științifice are loc potrivit unei strategii și unei tactici. *Strategia* reprezintă forma de conducere a ansamblului cercetării științifice ca de pildă stabilirea principalelor relații ale modelului pedagogic cu anumite componente din contextul său în vederea restructurării învățământului muzical preșcolar ș.a. *Tactica* se referă la efectuarea cercetării într-un caz dat, ca de pildă studiul fiziologic al oboselii elevilor în cursul studiului pianistic etc.

Cercetarea pedagogică muzicală are anumite obiective, se bazează pe anumite premize subiective, ține seama de condițiile obiective în care are loc procesul de învățământ muzical, de anumite puncte de referință la care raportează eficiența educației muzicale.

Obiectivele cercetării pedagogice cuprind finalitatea procesului instructiv educativ, procesul educativ instructiv, factorii principali — elevul și profesorul —, instituțiile de învățământ.

Premizele subiective se referă la școlar, student : caracteristici anatomofiziologice somatice și nervoase, psihologie de ansamblu — particularități individuale și de vîrstă, capacitatea muzicală — înzestrarea, dezvoltarea.

Tabloul condițiilor obiective școlare și extrașcolare include unități de edu-

cație și învățămînt, familia (în absența acesteia creșa, leagănul, casa de copii școlari etc.) grădinița de copii (obișnuită sau de muzică), școala generală de 10 ani, liceul de cultură generală, școala de muzică de 8 ani, liceul de muzică de 12 ani, conservatoare, școli populare de artă, instituții de cultură muzicală, mediul social, instituții de răspîndire a culturii muzicale.

Punctele de referință pe plan național și internațional contribuie la definitivarea rezultatelor științifice, prin interpretarea datelor cercetării, ajută la determinarea valorii teoretice și practice a acestora pentru dezvoltarea cercetării științifice și perfecționarea procesului de învățămînt muzical, servesc la aprecierea contribuției acestora în raport cu necesitățile culturii muzicale, nivelul culturii artistice din alte domenii, cu nivelul culturii umaniste, culturii științifice, tehnicii, societății.

Este presupusă aici paralela între randamentul învățămîntului muzical și randamentul celorlalte obiecte sau ramuri de învățămînt.

Caracterul complex al dinamicii relațiilor dintre experiența didactică și cercetarea științifică explică în mare măsură dificila acceptare a ideii condiționării practicii educativ-instructive de cercetarea științifică. Totodată acest caracter complex ne face să înțelegem anevoioasa pătrundere a rezultatelor cercetării științifice în practica învățămîntului la care se adaugă, pe lîngă puternica forță de inhibiție generată de practicarea în continuare a particularităților negative ale metodologiei din trecut, profilul încă nereconsiderat al profesorului din învățămîntul muzical.

Profesorul trebuie să fie astăzi și *un cercetător*, să posede capacitatea de a descoperi și inventa și să aibă pregătirea adecvată, grație căror însușiri să poată fi proiectant, executant și controlor de calitate al propriei sale acțiuni educative.

Ca *proiectant*, profesorul își reprezintă ansamblul întregului proces instructiv educativ pe care urmează să-l realizeze, etapele principale prin care acest proces ar trebui să treacă, întrebările pe care le pune fiecare etapă, pentru care imaginează modalități de înfăptuire, răspunsuri adecvate.

Ca *executant* profesorul transpune în practică proiectul elaborat pe care-l variază în mod deliberat de la caz la caz, de la moment la moment.

Ca *controlor de calitate* profesorul trebuie să aprecieze valoarea concretă a tuturor actelor pe care le-a imaginat ca proiectant și le-a realizat ca executant.

Trăsătura de cercetător în procesul educativ instructiv muzical este impusă de necesitatea de a *preveni* realizarea pur întîmplătoare, spontană a scopurilor și sarcinilor învățămîntului muzical, de *a înlătura* nesesizarea la timp, după absolvirea clasei sau, mai grav, a școlii a dificienților apărute în procesul instructiv educativ, cînd orice remediere este total sau parțial imposibilă în probleme atît de importante ca formarea gustului și a muzicianului.

Profesorul-cercetător este cerut astăzi și de nevoia mai generală, dar nu mai puțin presantă, ca educatorul să devină un colaborator real al unui organism de cercetare, participare ce condiționează în bună măsură succesul cercetării.

Astfel faza *rezolvării metodice* ieșind din sfera propriu-zisă a cercetării pedagogice trebuie să găsească în profesor cercetătorul care să descopere și să explice discordanța dintre soluția didactică și rezolvarea metodică, să verifice obiectiv eficiența practică a rezultatelor cercetării științifice, să-și fundamenteze științific corijările procesului de învățămînt etc.

Prin asemenea activitate creatoare științifică profesorul poate pe plan local să sporească valoarea actului educativ, iar pe plan general să contribuie la continua perfecționare a procesului de învățămînt muzical.

Această participare devine operantă dacă se trece la reorientarea actualelor cadre didactice și mai cu seamă pentru viitor dacă se reconsideră actualul sistem de pregătire a profesorilor pentru învățămîntul muzical.

Potrivit acestor cerințe în Conservatorul de muzică din București a fost creat, în cursul anului 1968, un *laborator de cercetări pedagogice*. Acesta întreprinde cercetări în diverse unități de educație și învățămînt în care are loc procesul de educație muzicală dintre care unele ar urma să devină „școli de experimentare", pentru a întregi astfel modelul pedagogic.

Activitatea sa se călăuzește după metodologia indicată mai sus. Laboratorul și-a pus ca temă centrală „studiul științific al posibilităților de optimizare a învățămîntului muzical de cultură generală și de specialitate". În acest sens în cursul anului 1968—1969 au fost supuse studiului științific următoarele probleme: *Oboseala în învățămîntul pianistic* (prof. Cameniță Stela și dr. Adrian Klein); *Suprаîncărcarea elevilor din școlile de muzică* (prof. Lungu Constanța, prof. Nastea Melania, prof. Stoica Gheorghe, prof. Stănculescu Paula); *Terapeutica prin muzică* (prof. Erna Glanz); *Eficiența predării instrumentelor de suflat în învățămîntul muzical de specialitate — școală și liceu de muzică* (asist. Ioan Avesalon); *Începutul studiului pianistic la copii* (asist. Carmen Atanasiu); *Eficiența învățămîntului muzical în școlile de cultură generală* (prof. Anton Scornea); *Schimbări în educația muzicală preșcolară* (prof. univ. Al. Trifu și prof. Gabriela Munteanu); *Schiță a unei metodologii de cercetare pedagogică în învățămîntul muzical* (prof. univ. Al. Trifu).

În anul universitar 1969—1970 au fost abordate alte probleme a căror cercetare s-a reflectat în comunicările: *Metode calitative și cantitative în aprecierea vocilor de performanță* (conf. univ. Nicolae Gafton); *Constante și variabile în formarea tehnicii pianistice* (lectorii Ana Pitiș și Ioana Minei); *Predarea teoriei și solfegiului în școlile de muzică de 8 ani* (prof. Nițulescu Ozana); *Procesul de învățămînt muzical superior ca proces de cercetare prin joc* (prof. univ. Alexandru Trifu).

De asemenea au prezentat recenzii — referate din literatura de specialitate de psihologie, pedagogie și estetică muzicală contemporană tov. profesoare L. Chiriac și Viscky Edith.

În acest timp Laboratorul de cercetări pedagogice a participat la sesiuni științifice ale Conservatorului din București cu comunicări prof. Cameniță Stela și Adrian Klein, conf. univ. Gafton Nicolae, prof. univ. Alexandru Trifu.

În ultimul an, Laboratorul de cercetări pedagogice și-a extins relațiile științifice în țară. Menționăm cercetările inițiate la școlile și liceele de muzică din București, Ploiești, Brașov, Sibiu, Pitești, Craiova, Constanța, Școala de 8 ani din Giurgiu, în scopul

elaborării unor metode și procedee științifice de determinare a capacității muzicale și de îmbunătățire a modalităților de educație muzicală a elevilor deosebit de înzestrați muzical.

La această cercetare, pentru specialitatea pian participă tov. lectori Ana Pitiș și Ana Minei și profesori de pian de la școlile și liceele de muzică indicate mai sus.

În anul acesta Laboratorul a stabilit unele relații științifice cu străinătatea. În acest sens menționăm informațiile reciproce dintre membrii laboratorului și prof. dr. Paul Michel, directorul secției didactice de la „Hochschule für Musik Franz Liszt" din Weimar, ce ne-a vizitat țara.

Asemenea relații pe care le vom extinde în anul viitor, au darul să mărească potențialul științific al laboratorului de cercetări, să sporească nivelul tehnicii cercetării, să crească astfel șansele atît de dezvoltare a capacității cercetărilor cît și de obținere a unor rezultate științifice mai diverse și a unor soluții didactice mai adecvate.

Conchizînd asupra analizei problemei metodologiei de cercetare pedagogică și învățămîntul muzical, asupra structurii și aplicării ei, reiese că îmbunătățirea învățămîntului muzical (de orice tip și grad) nu trebuie să fie efectul unui act superficial, pripit, direct, de reflectare reproducătoare, personală, aproape spontană a experienței didactice, ci produsul unui proces profund, indirect, de refracție creatoare a practicii învățămîntului muzical în care discipline, metode, cadre didactice, colective de cercetători, aparatură etc., sînt antrenate într-o muncă intensă și serios organizată.

Ca și în arta muzicii și în arta educației muzicale graba nu are ce căuta.

Problemele sînt prea complexe și de prea mare răspundere ca să fie soluționate printr-un deus ex machina.

Nu trebuie pierdută din vedere finalitatea procesului de învățămînt muzical: cultura muzicală și muzicienii.

Dar chiar de ar fi vorba numai de „începutul" educației muzicale, ce ca atare pare elementar, ar trebui să nu uităm că știința microparticulelor este una dintre cele mai complicate discipline contemporane.

LAUREAȚII CELUI DE-AL V-LEA CONCURS „GEORGE ENESCU"

VIOARĂ

Premiul I	**— Silvia Marcovici**	**— R.S. România**
Premiul II	**— Ruben Agaronian**	**— U.R.S.S.**
Premiul III	**— Filipp Hirshorn**	**— U.R.S.S.**
Premiul IV	**— Rainer Kussmaul**	**— R.F. a Germaniei**
Mențiune	**— Andrei Agoston**	**— R.S. România**
Mențiune	**— Eugen Sîrbu**	**— R.S. România**
Mențiune	**— Maria Maszalits**	**— R.S. România**
Mențiune	**— Krzystof Jakowicz**	**— R.P. Polonă**

PIAN

Premiul I	**— Dmitri Alekseev**	**— U.R.S.S.**
Premiul II	**— Mack McCray**	**— S.U.A.**
Premiul III	**— Radu Toescu**	**— R.S. România**
Premiul IV	**— Enrique Perez de Guzman**	**— Spania**
Mențiune	**— Manana Doigeașvili**	**— U.R.S.S.**
Mențiune	**— Vladimir Tropp**	**— U.R.S.S.**
Mențiune	**— Aleksandr Malkus**	**— U.R.S.S.**

CANTO (femei)

Premiul I	**— Eugenia Moldoveanu**	**— R.S. România**
Premiul II	**— Niële Ambrazaitite**	**— U.R.S.S.**
Premiul III	**— Nadejda Vainer**	**— U.R.S.S.**
Premiul IV	**— Elena Duma**	**— R.S. România**
Mențiune	**— Barbara Gubisch**	**— R.D. Germană**
Mențiune	**— Rodica Toma**	**— R.S. România**

CANTO (bărbați)

Premiul I	**— Gheorghe Crăsnaru**	**— R.S. România**
Premiul II	**— Konstantin Plujnikov**	**— U.R.S.S.**
Premiul III	**— Emil Gherman**	**— R.S. România**
Premiul IV	**— Dan Zancu**	**— R.S. România**
Mențiune	**— Mihail Panghe**	**— R.S. România**
Mențiune	**— Dan Serbac**	**— R.S. România**

Aspecte ale pătrunderii creației beethoveniene în țara noastră

de VIOREL COSMA

Pe la mijlocul veacului trecut, gradul de cultură muzicală al unui popor se aprecia — în anumite cercuri artistice europene — după capacitatea de înțelegere și de interpretare a unei simfonii de Beethoven. Cu prilejul premierei din 1868 a Maeștrilor cîntăreți *de Wagner la München, Grigore Ventura — primul profesor de istoria muzicii la Conservatorul din București — a fost întrebat de maestrul german: „Aveți oare în București o orchestră care să poată executa binișor o simfonie de Beethoven?" Filarmonica noastră se închega chiar în acel an încît Ventura nu i-a putut răspunde decît prin... tăcere. „Înțeleg, nu aveți orchestră bună: ei bine, domnul meu — i se adresă răspicat Wagner — nu sînteți încă civilizați!"* [1])

Astăzi — aflîndu-ne în posesia unor date edificatoare — întrebarea creatorului dramei muzicale germane ar putea căpăta un răspuns surprinzător: România se numără printre primele țări sud-est europene care au promovat la loc de frunte simfoniile lui Beethoven. Cît privește pătrunderea — în general — a muzicii marelui compozitor în repertoriul românesc putem fi mîndri că, încă din prima jumătate a sec. XIX, multe lucrări vocale și de cameră au figurat în repertoriul de concert, iar capodoperele sale s-au înscris în peisajul artistic românesc pînă la sfîrșitul veacului trecut. Cum se explică rapida și timpuria popularizare *a operei lui Beethoven la noi? Pe ce căi a pătruns muzica sa în România?*

Rezultatele cercetărilor întreprinse pînă acum ne conturează ideea pe care vom încerca să o argumentăm în cele ce urmează: legăturile directe *și în același timp foarte* strînse *cu Viena au facilitat pătrunderea muzicii beethoveniene în Țările Române. Se poate vorbi — în prima jumătate a sec. XIX — de un viu contact artistic între cele două popoare, între muzicienii vienezi și români care au promovat creația compozitorului* Eroicei *în cadrul acestui schimb cultural.*

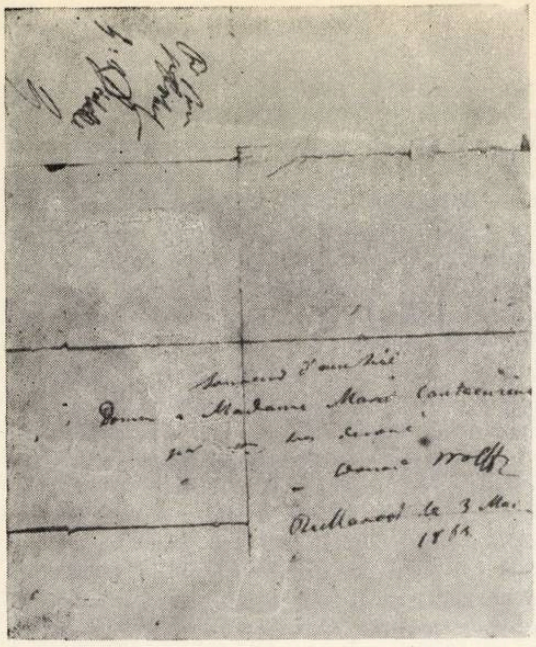
Desigur, nu trebuie să ignorăm și căile indirecte *de legătură cu muzica lui Beethoven, de pildă, relațiile cu centre de tradiție artistică (Paris, Leipzig, Berlin, Praga), însă acestea au intervenit într-o măsură restrînsă și mai mult în a doua jumătate a sec. XIX.*

Așa dar, să urmărim care au fost legăturile muzicale ale Țărilor Române cu Viena în timpul vieții lui Beethoven, apoi în cele două etape după moartea compozitorului: prima — din 1828 pînă către mijlocul veacului XIX cînd s-a înfăptuit unirea Țării Românești cu Moldova (1859), a doua — după apariția statului național pînă în perioada consolidării cuceririi independenței României (sfîrșitul sec. XIX).

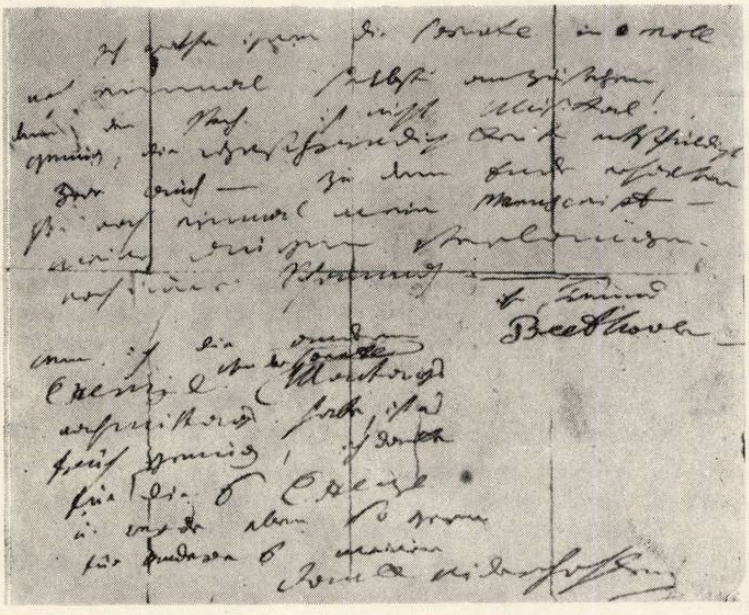
După cum se știe Transilvania, Banatul, Bucovina și Oltenia erau dependente în veacul XVIII de imperiul habsburgic. Este etapa cînd preclasicii Michael Haydn și Karl Ditters von Dittersdorf au activat la Oradea, stabilindu-se apoi în Austria; cînd la curtea din Sibiu a baronului Samuel Bruckenthal se interpreta muzică clasică, promovîndu-se de predilecție maeștrii școlii vieneze; cînd Franz Joseph Sulzer și-a publicat în capitala imperiului habsburgic monumentala lucrare (cu prețioase date despre muzica noastră) intitulată Geschichte des transalpinischen Daciens... *(1781—1782); în sfîrșit, tot în sec. XVIII se înfiripa comerțul cu instrumente și note muzicale între Țările Române și Viena, orașele Sibiu și Brașov fiind centrele principale de legătură. Valahia și Moldova, deși menținute în sfera de influență a imperiului otoman, privesc totuși mai des ca odinioară spre cultura habsburgică: Constantin Brîncoveanu și-a comandat instrumente muzicale și partituri de clavecin și harpă de la Viena; Alexandru Ipsilante a dispus organizarea primei orchestre a curții de la București cu instrumentiști aduși din Transilvania și Austria; instrumente populare (drîmbe) și accesorii (coarde) pentru uzul lăutarilor din Iași, Craiova, Rîmnic, Buzău și București au fost importate din Viena prin casa de comerț Hagi Popp din Sibiu. Acestea fiind căile de acces cultural, desigur că muzica clasică a găsit în primele trei decenii ale sec. XIX climatul propice pătrunderii pe meleagurile românești.*

Din păcate, nu dispunem pentru primele trei decenii de suficiente izvoare precise, capabile să ne înfățișeze imaginea reală a contactului nostru cu muzica lui Beethoven. „Pe la anul 1812, dna Smaranda Șeptesate și dna Eufrosina Lățescu, cîntau din clavir", scria Teodor T. Burada fără a preciza însă repertoriul. În același studiu (Cronica muzicală a orașului Iași, 1780—1860) *publicat în* Convorbiri literare, *București, 21, nr. 12, martie 1888, muzicologul ieșean amintea că „la ghitară și clavir cînta defunctul vornic Teodor Burada". Știm apoi, că vornicul Tudorachi Burada a întreprins o călătorie la Viena în 1826, iar în casa sa din Iași au răsunat pentru întîia oară în Moldova lucrări de muzică de cameră ale compozitorului german.* [2]) *Pe de altă parte, către Iași și-a îndreptat pașii compozitoarea și pianista vieneză Elena Teyber-Asachi în cercul căreia muzicienii au promovat lucrările lui Beethoven (mai ales că și cărturarul Gheorghe Asachi — se pare — ar fi luat contact direct cu muzica*

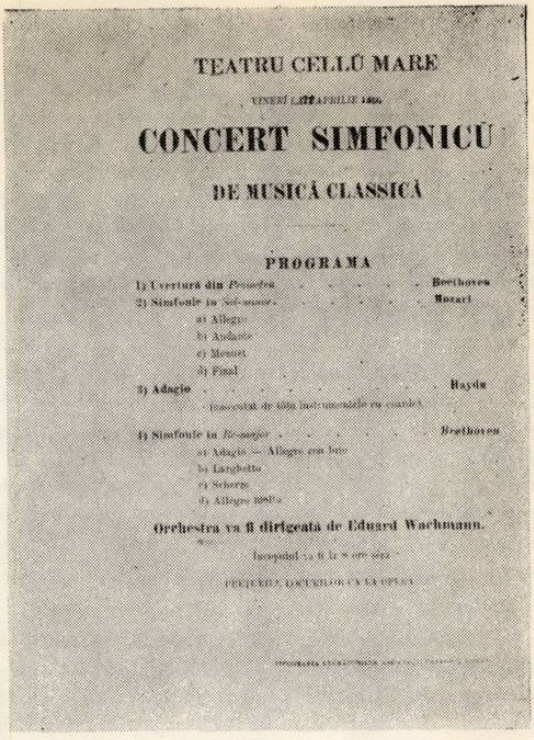
1



2



3



TEATRU CELLU MARE

VINERI [illegible] APRILIE 1866

CONCERT SIMFONICU

DE MUSICĂ CLASSICĂ

PROGRAMA

1) Uvertură din *Prometeu* . . . . . Beethoven
2) Simfonie în *Sol-minor* . . . . . Mozart
a) Allegro
b) Andante
c) Menuet
d) Final
3) Adagio . . . . . Haydn
(concertul de către mai mulți amatori cu coarde)
4) Simfonie în *Re-major* . . . . . Beethoven
a) Adagio — Allegro con brio
b) Larghetto
c) Scherzo
d) Allegro molto

Orchestra va fi dirigeată de Eduard Wachmann.

Începutul va fi la 8 ore seara

PREȚURILE LOCURILOR CA LA OPERĂ

1—2. Scrisoare autografă a lui Beethoven adresată lui Diabelli

3—4—5. Afișe din anii 1866—1870 ale Soc. Filarmonica Română cu lucrări de Beethoven.

4

TEATRU CEL MARE.

SOCIETATEA FILARMONICĂ ROMÂNĂ.

ANNUL AL 4-lea

MARȚI LA 8 DECEMBRE 1870.

FESTIVALU

IN ONOAREA ANNIVERSARIULUI SECULARU AL NASCERII

LUI

BEETHOVEN.

PROGRAMMA.

PARTEA I.

1. Uverture din *Egmont* . . . . . BEETHOVEN
2. Andante din [illegible] . . . . . BEETHOVEN
3. Allegretto scherzando din Sonatina în fa major . . . . . BEETHOVEN
4. Romanță pentru violă și orchestră, esecutată de D. Hubert . . . . . BEETHOVEN
5. Mare Concert din Opera «Fidelio», esecutat de către Conservatoriulu . . . . . BEETHOVEN

PARTEA II.

1. Cantul din «Cavalieru» . . . . . BEETHOVEN
2. Uverture din Septuor, esecutate de D. D. Wach[illegible] G. Rothbart, C. Dumitrescu, contrabas. Meindelt contrabassu, Voigt clarinetu, Robert fagotist, și Lorb cornu . . . . . BEETHOVEN.
3. Choru concertatu din Opera «Fidelio», esecutat de către Conservatoriulu . . . . . BEETHOVEN.
4. Fragmente din Quartetuu în do minoru, esecutat de D. D. [illegible] Hubsch, N. Vasilescu, Schubert și Dumitrescu . . . . . BEETHOVEN.
5. Simfonia în do majoru . . . . . BEETHOVEN.
a. Poco Sostenuto-Vivace b. Allegretto c. Presto d. Allegro con brio

Orchestra va fi dirigiată de D. EDUARD WACHMANN, Capul Orchestrei Societății.

ÎNCEPUTUL LA 8 ORE PRECISE.

Prețul Locuriloru:

[illegible]

Bilete se află la D. A. Gebauer, Callea Mogoșoiei lîngă Pasagiu, și în Casa teatrului până în sera Serbărei.

COMITETUL SOCIETATEI

Tipografia lui Wien.

5

SOCIETATEA FILARMONICA ROMANA

ANUL AL 2-LEA

DUMINECA LA 1 MARTE 1870

La 1 ora ₰ion

ÎN SALA ATHENĂULUI ROMÂN

AL 3-LEA CONCERT SIMFONIC

PROGRAMMA

PARTEA I.

1) Uvertură din *Răpirea din Serai* . . . . . MOZART
2) Andante con moto. . . . . MENDELSOHN
3) Simfonie în *Si be mol major* . . . . . HAYDN

PARTEA II.

4) Uvertură din *Rup-Blas*. . . . . MENDELSOHN
5) *a) Larghetto* } din simfonia în *Si be mol major* . . SCHUMANN
b) Scherzo }
6) Simfonie în *Ut minor* . . . . . BEETHOVEN
a) Allegro con brio
b) Andante con moto
c) Allegro — Presto

Orchestra va fi dirijată de D. Eduard Wachmann, capul orchestrei societății.

COMITETUL.

Bucuresci. — Tipografia Curții, Pasagiul [illegible]

compozitorului german între anii 1826—1827, cînd a îndeplinit funcțiuni diplomatice la Viena [3]).

Muzica lui Beethoven a răsunat în centrele românești prin intermediul interpreților ce au poposit la noi. Astfel, sonata **Appassionata** *a fost cîntată în salonul domniței Ralu Caragea de către pianistul Steinmoser în 1818* [4]). *Și în casele boierului Roznovanu din Iași, contelui Samuel Bruckenthal din Sibiu, lucrările lui Beethoven au găsit ecou în rîndurile ascultătorilor.*

Între anii 1830—1859 Țările Române au cunoscut transformări politice, sociale și culturale radicale, procesul de „evropenizare" a societății noastre fiind unul din cele mai caracteristice. În lupta de emancipare intelectuală privirile s-au îndreptat spre apusul Europei și în primul rînd către Viena. Se știe de pildă, că la Iași și București consulatele austriece avizau și parafau în prima jumătate a sec. XIX contractele tuturor artiștilor și trupelor de operă străine încheiate de aceștia cu reprezentanții ocîrmuirilor din Țările Române.

Din capitala Austriei va fi adus la București dirijorul orchestrei curții, Ludwig Wiest, neîntrecutul interpret al **Romanței în Fa major** *pentru vioară și orchestră. Al doilea director al Conservatorului din Iași, Francisc Caudella, asiduu propagator al Trio-urilor și Cvartetelor de Beethoven a poposit în Capitala Moldovei venind tot de la Viena. Primele fanfare românești apărute după 1830 spre a înlocui mehterhanelele orientale la Iași, București și Craiova și-au alcătuit efectivul principal de instrumentiști din artiștii vienezi, unii șefi de muzică militară dovedindu-se propagatori hotărîți ai lucrărilor lui Beethoven. Să nu uităm apoi, că celebra capelă vieneză a lui Johann Strauss a vizitat capitala Valahiei în pragul Revoluției din 1848. „Pe cînd părintele farmecă capitala Austriei, fiul încîntă acum popoarele de la obîrșia pînă la gurile Dunării. Orchestra sa, din 30 de artiști, prin valțuri, contradanse, compuse pe teme române au făcut la București să salte în 19 dec. cu pămîntul pe toți locuitorii!" (În:* Albina românească, *București, nr. 6, 18 ianuarie 1848). De asemenea un puternic efectiv de interpreți vienezi au venit la noi prin intermediul trupelor străine de operă (Leithner, Iuliu Sulzer etc.) stabilindu-se temporar la București. Numele lor se întîlnesc frecvent fie pe afișele concertelor societății* Ateneul Român, *fie la manifestările artistice din saloanele aristocrației noastre, interpretînd în primă audiție muzica de cameră beethoveniană* [5]).

Desigur, una din principalele căi de pătrundere a operei lui Beethoven a constituit-o schimbul artistic cu virtuoșii vienezi prezenți pe afișele noastre. Heinrich Ehrlich, Leopold Meyer și Sigismund Thalberg — trei pianiști de ținută artistică europeană — au inclus în programele lor piese de Beethoven.

Mult mai eficient se va dovedi contactul direct cu muzica lui Beethoven, tinerii noștri contribuind la promovarea creației sale la înapoierea lor în patrie. Alexandru Flechtenmacher a făcut să răsune în 1859 la București finalul din Simfonia a IX-a *cu prilejul comemorării centenarului nașterii lui Friedrich Schiller* [6]). *Criticul muzical și pianista Constanța Dunca a publicat în* Amicul familiei *(1863), primul studiu amplu despre Beethoven în limba română* [7]). *Tot către Viena și-a îndreptat pașii criticul muzical Nicolae Filimon (1858) ce avea să ne lase o subtilă caracterizare a* **Eroicei** [8]).

Sub influența acestui contact vienez etapa imediată morții compozitorului a fost marcată printr-o susținută campanie de răspîndire a creației simfonice, vocal-simfonice și de cameră beethoveniene de către interpreții și formațiile noastre. Trupa Teatrului Național din București, orchestra Operei italiene din București, corul și orchestra **Musikverein-***ului din Sibiu etc., au interpretat în primă audiție* Simfonia II-a *(1843 — Sibiu),* Simfonia III-a „Eroica" *(1844 — Cluj, 1849 — București),* Simfonia VII-a *(1839 — Sibiu),* Simfonia IX-a *(primele trei părți 1859 — Brașov, iar finalul coral 1859 — București și Brașov), uverturile* Prometeu *(1842 — Sibiu),* Coriolan *(1842 — Sibiu),* Egmont *(1843 — Sibiu),* Fidelio *(1841 — Timișoara, 1844 — Sibiu),* Fantezia pentru pian, cor și orchestră *(1840 — Sibiu), corul* Meeresstille und glückliche Fahrt *(1839 — Sibiu), Fantezia simfonică* Victoria lui Wellington *(1842 — Sibiu)* [9]). *Această sumară înșiruire de titluri și date dovedește timpuria pătrundere a operei simfonice beethoveniene, dar mai presus de toate locul culturii muzicale a Țărilor Române în contextul artistic al răsăritului european (Simfoniile 3, 7 și 9 de pildă, s-au prezentat în primă audiție la Budapesta, Sofia, Kiev, după 1859).*

Desigur că evenimentul artistic principal al acestei etape trebuie socotit spectacolul Fidelio, *a cărui premieră a avut loc vineri 18 iunie 1841 la Timișoara. Este fără îndoială, unul din primele teatre din lume care a prezentat capodopera lui Beethoven dincolo de hotarele Vienei. Cunoaștem distribuția și deținem suficiente date asupra reprezentației, datorită unei cronici muzicale publicate în* Temeswarer Wochenblatt. *„Fiecare după capacitatea sa — scria Charles, cronicarul ziarului local — a realizat multe și lăudabile contribuții artistice; pînă și corul, în special cel bărbătesc, a fost de prim rang. Reușita deplină — veritabil punct culminant — a constituit-o finalul actului II care a declanșat în public un entuziasm de nedescris și a rechemat pe interpreți în scenă cu aplauze furtunoase. Orchestra cu toată pretenția muzicală — a fost la înălțime. Decorurile au corespuns exigențelor... La sfîrșitul reprezentației tot ansamblul a fost rechemat pe scenă" (În:* Temeswarer Wochenblatt. *Timișoara, 2, nr. 26, 26 iunie 1841, p. 320).*

Unirea Principatelor a marcat în viața muzicală românească o fază de înflorire artistică necunoscută în trecut, fondarea Conservatoarelor din Iași (1860) și București (1864), a Societății Filarmonica Română (1868) și a Operei Române din București (1877), a Societății Filarmonice din Brașov (1878), stimulînd promovarea creației clasice (la loc de frunte situîndu-se desigur moștenirea artistică beethoveniană). Sînt semnificative programele de debut ale orchestrei simfonice bucureștene cu uvertura Prometeu *(22 aprilie 1866) și ale Societății Filarmonica Română cu uvertura* Coriolan *(15 decembrie 1868), după cum centenarul nașterii lui Beethoven a fost sărbătorit la București prin trei concerte simfonice de răsunet internațional (programele incluzînd multe prime audiții)* [10]). *Ar fi suficient să arătăm că — exceptînd Simfonia IX-a — toate simfoniile, uverturile, concertele pentru vioară, pian (fără nr. 1 și nr. 4) și triplul concert au marcat prezența*

vie a creației compozitorului pe afișul românesc încă din secolul trecut. *Poate că nu ar fi lipsit de interes să-i semnalăm pe primii interpreți ai lucrărilor concertante ale lui Beethoven la noi.* Concertul pentru vioară și orchestră *a fost executat — pare-se — de către Ed. Hübsch la 8 decembrie 1870 cu prilejul sărbătoririi centenarului de către* Societatea Filarmonică Română *din București, iar în 1877 a răsunat pentru prima oară la Oradea în tălmăcirea lui Heinrich Wieniawski (informație Alexandru Thurzo); „Imperialul" a fost executat de către pianista Alexandrina Bibescu sub bagheta lui Ed. Wachmann în sala vechiului Ateneu la 9 martie 1886, după ce fusese interpretat — pare-se la 2 piane — cu cîțiva ani înainte într-un salon bucureștean (pe afișul* Societății Filarmonice Române *din 1 aprilie 1873 pianista Elena Costachi-Epureanu a figurat ca primă interpretă, dar în ziua concertului s-a îmbolnăvit).*

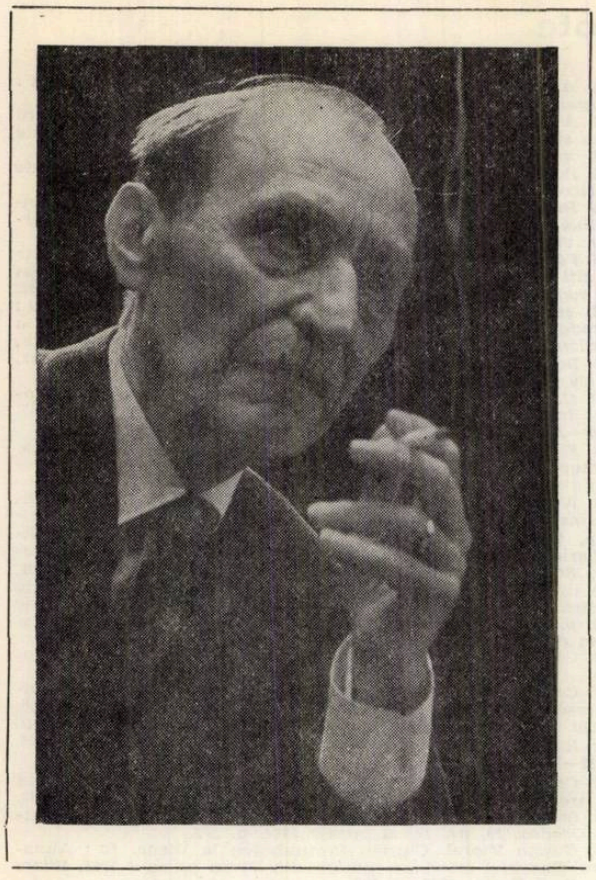
Muzica de cameră beethoveniană și-a găsit propagatori strălucîți în sînul interpreților români, cu deosebire din rîndurile celor care și-au făcut studiile la Viena. Astfel, violoncelistii Constantin Dimitrescu și Dimitrie Dinicu au răspîndit Trio-urile și Cvartetele[11]*, Maria Chefaliady-Taban lucrările pentru pian*[12]*, cîntărețul Niky Popovici liedurile*[13]*. Printre entuziaștii susținători ai creației lui Beethoven s-au numărat Ciprian Porumbescu și Eusebie Mandicevschi, ultimul ocupîndu-se de editarea volumului* Zweite Beethoveniana *de Gustav Nottebohn. Un deosebit rol în atragerea tinerilor muzicieni români în capitala imperiului habsburgic, l-a jucat — începînd din 1870 —* Societatea România Jună. *De la Viena soseau știri precise în țară despre spectacolul* Fidelio, *printre martorii entuziaști numărîndu-se Ciprian Porumbescu care declara într-o scrisoare: „nu am mai putut dormi toată noaptea din cauza emoției ce m-a cuprins"*[14]*. Muzica de cameră ni se face cunoscută prin intermediul muzicienilor germani și români ce vin de la Leipzig (Thoma Micheru, Constanța Erbiceanu, Aurelia Cionca) și Berlin (Eduard Caudella), în timp ce muzicologia ne atestă o strînsă legătură cu Parisul.*

O sinteză fericită între predilecția vieneză pentru autenticitatea stilului și gustul rafinat francez a realizat-o, în pragul veacului nostru, marele George Enescu[15]*. Prin magistralele sale interpretări ca violonist, dirijor, conducător de cvartet, Enescu a recreat opera Titanului în forme monumentale (să nu uităm că sub bagheta sa a răsunat pentru întîia oară la București — în audiție integrală —* Simfonia a IX-a, *14 decembrie 1914). Dar cu aceste amănunte am depășit cadrul limitat al cercetărilor noastre asupra căilor de pătrundere a muzicii lui Beethoven în România veacului trecut. Într-un alt studiu vom adînci și alte aspecte legate de prezența multilaterală a operei lui Beethoven la noi.*

Note

1. *Arutnev* [*Ventura*]. *Al 100-lea concert simfonic : În : Timpul, București, 7 aprilie 1894.*
2. *Amintiri de călătoriile vornicului Teodor Burada în țară și în străinătate în anul 1826. În : Arhiva, Iași, nr. 1, ianuarie 1908, nr. 2, februarie 1908 și nr. 3, martie 1908.*
3. *Poladian-Ghenea, Méliné. Elena Asachi. În : Studii de muzicologie, București, nr. 5, 1969.*
4. *Bucura Dumbravă. Der Haiduk. Wagenbrechern Roman-Zyklus aus der Geschichte Rumäniens. Regensburg. Wunderling, vierte Auflage.*
5. *Fără a cunoaște amănunte asupra programelor susținute de alți oaspeți vienezi, remarcăm, prezența violonistului Hess (31 aug. și 30 oct. 1832), a pianistului Francisc Ruzsițki (oct. 1832) și a violonistului Mincus (30 martie 1853) la Iași (vezi : Burada Teodor,* Cronica muzicală a orașului Iași, *op. cit.), a pianistului Rudolf Wielmers la București (noiembrie 1870), ș.a.*
6. Imnul bucuriei de Schiller. *În :* Românul, *București, nr. 120, 29 octombrie. p. 507.*
7. C. D. [*Constanța Dunca*]. Ilustrațiunile omenirei. Beethoven. *În :* Amicul familiei, *București, 1, nr. 2, 1 aprilie 1863, p. 20—21.*
8. *Filimon, Nicolae.* Escursiuni în Germania meridională. Memorii artistice, istorice și critice. *(1858). București, Tipografia jurnalului Națională, 1860, 321 p.*
9. *Weiss, Wilhelm. Die Concerte des Hermannstädter Musikvereins 1839—1889. Sibiu, Ed. W. Krafft, 1889, p. 15—39 ; Philippi, Gustav. (Cuvîntare la jubileul Filarmonicii). În : Jahresbericht des Kronstädter Philarmonischer Gesellschaft, Brașov, Ed. Johann Gött's Sohn, 1929 ; Zinveliu-Donea, Gemma,* File din trecutul muzical al Brașovului (II). Cinci secole de muzică instrumentală. *În :* Astra, *Brașov, nr. 12, decembrie 1969, p. 8 ; Informații asupra primelor audiții în Cluj și Budapesta comunicate de Ștefan Lakotoș.*
10. *Cosma Viorel.* Filarmonica „George Enescu" din București. *(1868—1968). București, Ed. Filarmonicii, 1968.*
11. Concert național dat de Quartetul frații Schipek și C. Dimitrescu. *În :* Lyra română, *București, 1, nr. 39, 31 oct. 1880, p. 310. Domisoldo (Iuliu Roșca). Concertele Cvartetului Dinicu. În :* România muzicală, *București, 9, nr. 3, 1 februarie 1898, p. 27—28.*
12. *Cosma Viorel.* O reprezentantă a școlii noastre pianistice din trecut. *În :* Muzica, *București, 14, nr. 7, iulie 1964, p. 43.*
13. Societatea română de cîntări din Caransebeș. *În :* Familia, *Oradea, 20, nr. 17. 22 aprilie 1884, p. 207.*
14. *Cosma Viorel.* Ciprian Porumbescu la Viena. *În :* Almanahul Parohiei ortodoxe române din Viena pe anul 1965. *Wien, Tip. Paul Gerin, 1965, p. 105.*
15. *„Pentru mine, atunci — notează George Enescu în Amintiri — Beethoven nu era cituși de puțin ceea ce este pentru tinerii de azi — un mare om care se pierde în noaptea vremurilor, ci un artist vienez, viu încă în memoria bătrînilor". Apud Bălan George.* George Enescu la Viena. *1888—1894. În :* Almanahul Parohiei ortodoxe române din Viena pe anul 1965 *op. cit. p. 111*

Textul cronicii la Fidelio *din* Temeswarer Wochenblatt : *In diesem sahen wir Freitag den die zum Vortheile des Herrn und der Mad. Heim gegebene Oper* **Fidelio** *von Beethoven, in welcher dieselben vor ihrer Abreise zum letzten Male auftrate. Die Aufgabe, dieses Meisterwerkes nur halbwege genügend zur Darstellung zu bringen, konnte als eine etwas schwierige gelten, um so ehrenvolles war es daher, dass dieselbe, einige kleine, unvermeidliche Mängel abgerechnet, auf eine befriedigende weise gelöst wurde, Ein besonderes Verdienst erwarb sich dabei Hr. Heim — dessen wirklich eisernem Fleisse, unermüdlicher Geduld, Ausdauer und bedeutenden musikalischen Kentnissen, wir in dieser Wintersaison überhaupt so manchen Genuss zu danken hatten, da die Einrichtung der meister ausserer Opern für unsere Bühne grusstentheils sein Werk waren — auch mit der Zustandebringung dieses FIDELIO. Die Soloparten wurden von ihm (Florestan), seiner Frau (Leonore), Hrn. Rötzer (Gouverneur), Hrn. Saag (Kerkermeister), Dlle Limmer (Marzelline) und Hrn. Theimer (Minister) nach Massgabe der Kräfte jedes der hier benanten Individuen alles Lobes würdig ausgeführt, und auch die Chöre, besonders jener der Männer leisteten Vorzügliches. Auserst gelungen, und sonach als Glanzpunkt der Oper zu betrachten, war jedoch die Finale des 2 Aktes, welches bei den Versammelten Zuhörern einen wahren Enthusiasmus hervorbrachte, und auf stürmisches Verlangen sogar wiederholt werden musste. Das Orchester hielt sich in Anbetracht der so schwierigen Musik recht wacker. Die Ausstattung der Oper war entsprechend. Hr. und Mad. Heim, im Verlaufe der Vorstellung mit aller Auszeichnung behandelt, wurden am Schlusse einstimmig gerufen.*



IONEL PERLEA

Şef de orchestră a cărui reputaţie mondială este consemnată în toate enciclopediile de specialitate, Ionel Perlea reprezintă, după George Enescu şi Dinu Lipatti, personalitatea noastră artistică de mare prestigiu care s-a afirmat ca un excepţional muzician în cele mai importante săli de operă şi de concert ale lumii.

Pornit de la Ograda ialomiţeană şi avînd drept viatic imensul său talent, Ionel Perlea ilustrează în chip strălucit minunatele însuşiri artistice care sălăşluesc în sînul înzestratului nostru popor. El avea să se distingă din capul locului atît la München unde a studiat cu Graener cît şi la Leipzig, unde l-a avut ca profesor pe Lohse. Apreciat pentru remarcabilele sale calităţi, a fost numit la sfîrşitul studiilor, dirijor la Rostock. Dar dragostea faţă de patrie l-a determinat să revină în România, unde intensa şi rodnica sa activitate dirijorală i-a atras repede preţuirea unanimă. El a ştiut să tragă cele mai subtile învăţăminte din urmărirea atentă şi aprofundată a unor dirijori ca Arthur Nikisch (care a cîntat ca violonist în orchestra condusă de Wagner la Bayreuth), Felix Weingartner (a studiat cu Liszt la Weimar), Bruno Walter (primul asistent al lui Mahler) Wilhelm Furtwängler, Arturo Toscanini şi încă alţii, într-un cuvînt tot ceea ce reprezenta, în prima jumătate a veacului nostru, suprema artă dirijorală ; mai mult decît atît, muzica la nivelul cel mai înalt. Forţa lui Ionel Perlea consta tocmai în observarea tempilor cei mai potriviţi, a agogicei cea mai indicată, a acelor nuanţe infinitizimale necesare justei interpretări a lucrărilor din repertoriul liric şi de concert. Căci rămăsese un mare şi indiscutabil clasicizant şi păstrător al celei mai bune tradiţii interpretative.

S-a vorbit mult despre neasemuita sa memorie, despre extraordinara-i capacitate de a urmări simultan pe toţi membrii orchestrei desluşind infailibil cele mai mărunte abateri de la o execuţie ireproşabilă. Spunem execuţie, căci Ionel Perlea afirma totdeauna, cu exemplara sa modestie, că nu interpretează, ci doar... prezintă aşa cum se cade ceea ce a scris compozitorul, înţelegînd prin aceasta că linia sa de credinţă dirijorală este aceea de a păstra fără greş litera partiturii, cu toate exigenţele ei. A fost un mare constructor care arhitectura capodoperele muzicii în chip ideal, potrivit canoanelor clasice, fără a neglija însă nici micile detalii, de unde adevărate monumente de artă, durate fără greş, solide şi totodată subtile şi pline de strălucire.

Pentru muzica românească a avut totdeauna o sinceră preţuire, popularizînd-o cu devotament pretutindeni, fie că era vorba de operele lui George Enescu, Paul Constantinescu sau ale unor compozitori mai tineri ca Theo-

dor Grigoriu ș.a. În legătură cu noua școală românească de compoziție și tinerii noștri muzicieni despre care afirma că sînt foarte înzestrați, a subliniat faptul că aceștia au fericirea să-și vadă azi lucrările tipărite, prin grija Uniunii Compozitorilor — ceea ce le dă posibilitatea, inexistentă odinioară, a prezentării lor în sălile de concert de pretutindeni.

De la Ionel Perlea rămîne o discografie bogată și importantă, socotită de către muzicieni, o discografie „de referință" și care cuprinde capodoperele repertoriului verdian și puccinian, „Lucrezia Borgia" de Donizetti (una din ultimele sale înregistrări) simfonia „Fantastică" de Berlioz", simfonia „Din lumea nouă" de Dvorak etc. etc. și, bine-înțeles, Rapsodiile și Simfonia I de George Enescu.

A fost și un excelent pedagog. La insistențele marelui său prieten Toscanini, care îl prețuia atît de mult, a luat, încă din 1953, conducerea renumitului institut Manhattan School of music din New-York, unde a ridicat, între alții, pe tinerii dirijori Nicolae Debelici și David Guilbert, pe care îi socotea drept remarcabile talente.

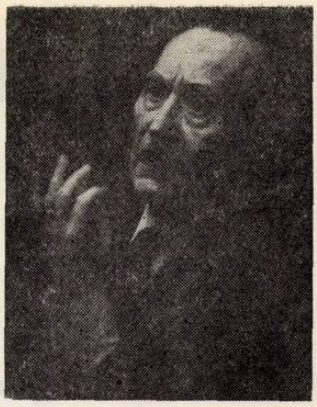
Dar compozitorul Ionel Perlea? Activitatea sa creatoare, valoroasă, e mai puțin cunoscută. Ea cuprinde totuși lucrări de muzică de cameră, o Simfonie, Variații pe o temă proprie, un concert pentru vioară și orchestră etc.

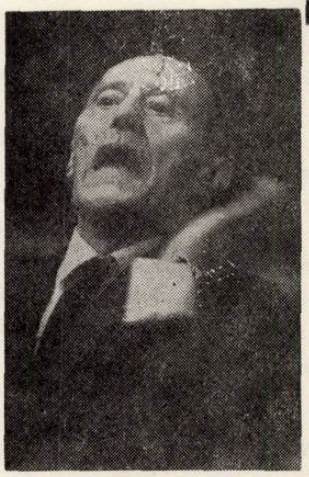
Una dintre cele mai importante realizări din domeniul muzicii de cameră este, neîndoios, Cvartetul de coarde op. 10, scris la nici 24 ani și care i-a atras compozitorului Premiul I „George Enescu". Sînt pagini senine, de o mare vivacitate și totodată profunzime a gîndirii care vădesc o prospețime spirituală deosebită. Concizia formei și exuberanța desfășurărilor nu exclud însă și momentele de îngîndurare și dramatism. Este interesant că, fără a se îndepărta de un anumit rigorism melodic, autorul nu se ferește să introducă și unele intonații cu caracter oriental, cu savoarea lor specifică. Nota dominantă a lucrării o constituesc inspirația fertilă și avîntată, maturitatea concepției și — pentru acea epocă — îndrăzneala scriiturii. George Enescu a făcut aprecieri măgulitoare și despre Variațiuni pe o temă proprie pe care i le-a dirijat de altfel, cu succes, la New-York.

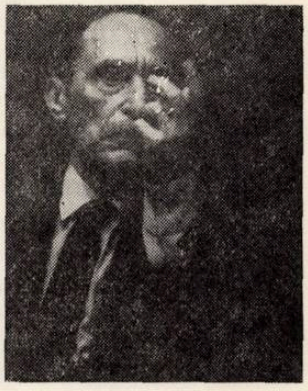
Marele artist al cărui nume s-a înscris cu litere nepieritoare în cartea de aur a muzicii românești și universale, a avut totdeauna sentimentul puternic al apartenenței sale naționale. Răsărit de pe plaiurile ialomițene, el a privit cu nestinsă dragoste tot ce este românesc. Și dacă împrejurările vieții l-au mînat și către alte limanuri, inima sa „nu a încetat să bată — așa cum ne mărturisea într-una din serile revederii din anul trecut — pentru tot ce este românesc". Atunci ne-a spus în cuvinte pătrunse de o emoție sinceră și firească : „Am venit în patrie, avînd toată admirația pentru Primul secretar al Comitetului Central al Partidului Comunist Român, Nicolae Ceaușescu, care se bucură de un mare prestigiu și peste hotare. Pot afirma că înfăptuirile, atîtea cîte le-am văzut, sînt impresionante. Am regăsit o țară în plin avînt, prosperă, înfloritoare. Mai mult ca oricînd, mă mîndresc că sînt român..."

Cu Ionel Perlea dispare un mare artist, un mare om și un mare prieten. El a purtat cu cinste și glorie pretutindeni arta interpretativă românească, artă care din fericire a rămas gravată pentru posteritate în multitudinea valoroaselor sale înregistrări.

J.-V. PANDELESCU







Din țară:

BRAȘOV

Primul festival de muzică de cameră

Dată memorabilă în viața muzicală brașoveană, 28 iunie 1970, marchează două realizări: deschiderea primului festival de muzică de cameră brașovean și debutul orchestrei de cameră a Filarmonicii „G. Dima".

În seara zilei de 28 iunie, visul muzicienilor brașoveni, de a transforma orașul de la poalele Tâmpei într-un Salzburg al României, a devenit realitate. Și-n prima seară a festivalului, în fața unui public cald și receptiv, tînăra orchestră de cameră a Filarmonicii „G. Dima", a debutat sub bagheta sigură a dirijorului Ilarion Ionescu-Galați, interpretînd cu sensibilitate, Concertul brandemburgic nr. 3, de I. S. Bach și Concertul pentru orchestră de Paul Constantinescu.

Strălucirea primei seri, a fost dată de prezența corului „Madrigal" și a excelentului său dirijor, Marin Constantin. Dispunînd de o tehnică vocală perfectă, ei au reușit, într-un program de madrigaluri celebre, să obțină efecte coloristice și dramatice unice.

Punctul culminant al serii, l-a constituit interpretarea „Ritualului pentru setea pămîntului" de M. Marbé, în care compozitoarea, folosind cele mai noi mijloace artistice, pentru a putea reda o gamă largă de sentimente, a solicitat interpreților o bogată paletă de modalități expresive.

Cu excelenta interpretare a „Ritualului", s-a încheiat prima seară a festivalului, primită cu un entuziasm fierbinte, ce a dovedit tuturor celor prezenți, cît de legitimă era dorința brașovenilor de a avea un festival de muzică de cameră.

G. Z. D.

★

...Și iată și a doua zi a primului Festival de muzică de cameră de la Brașov, 1970. După seara inaugurală, care a reușit să imprime caracterul propriu unei asemenea manifestări, curiozitatea și nerăbdarea în așteptarea celei de a doua seri erau cu atît mai mari cu cît de această seară depindea consfințirea acelui bun „demaraj" și intrarea în ritmicitatea succesiunii evenimentelor muzicale. Și într-adevăr, publicul nu a fost dezamăgit, dimpotrivă. Desigur, și alcătuirea programului a contribuit la reușita acestei seri, atît prin alegerea formațiilor cît și a repertoriului: Cvintetul „Concertino" și formația „Musica Nova", conduse de Hilda Jerea, ambele profilate pe o anumită epocă, preclasică și — respectiv — contemporană, cărora le acordă o deosebită înțelegere și măestrie interpretativă. Dar mai mult decît atîta, aceste formații se impun prin personalitatea lor, dovedind acea îmbinare ideală a forței creatoare individuale a fiecărui artist instrumentist într-o concepție unitară și bine profilată.

Și cum nu e în intenția mea de a continua o cronică a concertelor în succesiunea lor cronologică, mi se pare cu mult mai interesantă și utilă discutarea tocmai a acelor probleme generale ale muzicii de cameră ce, în perspectiva acestui Festival, nu au făcut decît să se contureze cu și mai multă acuitate. Un festival capătă întotdeauna un caracter aproape competițional. Publicul ascultă și compară, o formație excepțională poate deveni un criteriu general (— și cu atît mai exigent —); ies acum mai mult la iveală „oboseala" unor formații sau dimpotrivă, lipsa altora de sudare, de tradiție. Căci, nu e un secret pentru nimeni, muzica de cameră își are problemele sale de interpretare și nu doar calitatea interpreților este suficientă pentru a asigura calitatea formației și a interpretării. În acest sens mi se par remarcabile — după cum am mai spus — formațiile mai sus citate ca și încă altele. În amintirea ascultătorilor persistă desigur calitatea timbrală pe cît de delicată pe atît de variată și subtil dozată, atît de potrivită lucrărilor abordate de cvintetul „Concertino" (B. Marcello *Concerto a cinque*, G. Frescobaldi și F. Couperin — *l'Apothéose de Lully*) cu aportul ideal al sopranei Emilia Petrescu, de un stil impecabil și cu nedesmințita-i sensibilitate (H. Purcell — *Noaptea* și G. Ph. Telemann — Cantata *Ordinul femeilor* cu încîntătoarea realizare în *Cîntecul de leagăn*).

Vigoarea desenului, profilurile nete, arhitectura colorată și elocventă s-au impus în interpretarea programului formației „Musica Nova": *Concertino per la Musica Nova* de Adrian Rațiu, permițînd reliefarea calităților fiecărui interpret în fragmentele ce le sînt dedicate, *Variațiuni* de Dan Constantinescu evidențiind resursele poetice ale formației, profunda și calda lucrare de Ludovic Feldman *Cinci poeme pe versuri de Mariana Dumitrescu*, din care s-a desprins în special *Invocație* (poemele care au stat la baza lucrării au fost recitate de actorul brașovean, Dan Săndulescu) și, însfîrșit *Divertismentul* de D. Bughici, solicitînd vervă și dinamism (cu concursul lui Nicolae Albulescu — percuție).

Omogenitatea, căldura, generozitatea ca și — trebuie subliniat — *curățenia* sînt proprii *cvartetului de coarde al Filarmonicii de Stat* — Cluj — ce s-a remarcat în *Cvartetul Nr. 1* de Mihail Jora — lucrare ce prin valoarea expresiei sale, exprimate atît de echilibrat, a devenit un exemplu clasic al literaturii noastre camerale ca și în *Cvartetul op. 51 nr. 2* de Brahms.

Tot aci trebuie citat, pentru valoarea sa, și Cvartetul de coarde „Philarmonia" ce s-a prezentat cu *Cvartetul op. 18 Nr. 3* de Beethoven și, s-a impus îndeosebi prin excelenta interpretare a *Cvartetului Nr. 6* de Wilhelm Berger, exemplu strălucit de tratare camerală solicitînd in-

terpretul și răspunzîndu-i totodată prin eficacitatea scriiturii, prin randamentul sonor.

Trebuie menționat că acest concert (ca și cîteva altele), a avut loc în Bastionul Țesătorilor, cadru ideal pentru muzica de cameră, plin de atmosferă, cu o acustică pe cît de bună pe atît de neiertătoare, permițînd de pildă unei alte formații care a evoluat în acest cadru, Cvartetul de coarde „Muzica" să creeze unele sonorități în piano, de calitate, în *Cvartetul op. 76 nr. 2* de Haydn, dar totodată evidențiindu-i și cele mai mici impurități. Aceeași formație a prezentat și *Cvartetul nr. 2* de Dumitru Capoianu, lucrare comunicînd cunoscuta vervă din compozițiile autorului și din a cărei interpretare reținem îndeosebi partea a II-a.

Dacă folosirea ca loc de concert al unuia dintre cele mai frumoase monumente ale orașului gazdă — sus-numitul Bastion — s-a impus prin acustică, posibilitate optimă de a sta și vedea „scena", ca și prin inedit (aci, de pildă, privighetorile, stimulate de sonoritatea viorilor, intervin pe alocuri într-un delicat contrapunct) totodată a oferit și un cadru extrem de adecvat evoluției Formației de instrumente vechi a Radioteleviziunii a cărei animator, dirijorul Ludovic Baci, îi este totodată și instrumentist; deasemeni, tot lui i s-a datorat și o reușită prelucrare, combinînd unele timbruri mai noi într-un spirit vechi, acea *Danserye* din Codex Caioni care a încheiat atît de plăcut programul: N. Greff Bakfark — două *Fantezii* pentru ansambluri de blockflöte și respectiv — viola da gamba, apoi o a treia cu orchestrație adăogînd și vioara, oboiul, cornul englez și fagotul (lucrări care ar fi cîștigat printr-un surplus de culoare, pe alocuri, și o afirmare mai puțin discretă) și G. Reilich: *Arii* în care vocea sopranei Georgeta Popa-Stoleriu, frumos și muzical dozată, s-a îmbinat fericit cu timbrurile instrumentelor vechi.

Atmosfera acestui concert, la care a contribuit și „punerea în epocă" prin edificatorul și evocatorul cuvînt introductiv rostit de Gemma Zinveliu, ca și caracterul de *„serenadă"* pe care l-ar fi putut sugera programul formației „Soliștii din București" (interpretînd în cadrul aceluiaș Bastion muzica de fluiditate și spirituală transparență a lui Mihail Andricu — *Cvintetul Nr. 1 pentru suflători* — și *Septetul Op. 20* de Beethoven), mi-au adus în minte atîtea noi și noi posibilități de a crea concerte și spectacole speciale în care arta să se îmbine cu pitorescul, cu atît mai mult cu cît sîntem într-un moment de creație în care ne bucură sincretismul artistic. Mă refer de pildă, la curtea bisericii Sf. Nicolae și, în special, la Curtea — piațetă de lîngă Biserica Neagră. Și, bine înțeles, Biserica Neagră poate adăposti atîtea alte concerte, iar un recital de orgă nu poate lipsi, desigur, din agenda unui asemenea festival.

Iar în afara programului propriu zis, dar la fel de atrăgător și putînd deveni un element de tradiție al Festivalului, de ce nu s-ar integra aci și una din manifestările folclorice specifice Scheiului, pe care atît de puțini dintre iubitorii de artă au avut prilejul să le cunoască într-o formă autentică în cadrul lor original. (O coincidență — pur întîmplătoare — a făcut să fie plănuită — de cu totul alte foruri — o asemenea sărbătoare a „Junilor" în prima Duminecă — la două zile — după Festival, manifestare pe care, din păcate, ploaia a amînat-o).

M-am referit mai sus la *tradiția* ce o poate căpăta un asemenea Festival și îmi revine acest cuvînt (tradiție) asociat de atîtea și atîtea alte lucruri. Mă gîndesc, de pildă, că marele succes de public de care s-a bucurat acest Festival s-a datorat poate și faptului că exista la Brașov nu numai o tradiție a concertelor dar și o *tradiție a practicării muzicii de cameră;* mă gîndesc, de pildă, la calitatea unora dintre formații, în care emulația dintre parteneri, unitatea lor de concepție pot fi de asemeni concentrate și desemnate ca *tradiția formației* respective. În acest sens, în cazul formației: „Soliștii din București", s-ar putea ca și data destul de recentă a noii sale formule de nonet (transformat din cvintetul de suflători cunoscut prin frumoasele sale realizări) să nu fi permis încă acea sudare necesară, aportul interpreților — de foarte bun renume — rămînînd încă neînglobat într-un edificiu sonor pe deplin unitar și elocvent.

Festivalul s-a încheiat cu un program simetric celui de deschidere, o formație corală și o orchestră de cameră. Corul de cameră al Conservatorului „G. Dima" din Cluj, dirijat de Dorin Pop, impresionează prin puritate și discreție sonoră, creind frumoase momente în preclasici ca di Lasso, Vecchi, Monteverdi ș.a., dar acordîndu-și finețea și structurilor muzicii românești contemporane, ca în coruri de Sabin Drăgoi și Achim Stoia. În *Arhaisme* de Sigismund Toduța au fost scoase în evidență subtila polifonie și rafinamentul armonic, contopite printr-un deosebit meșteșug coral, iar sonoritățile inedite din *La casa di peste drum* de Tudor Jarda au entuziasmat — pe drept cuvînt — ascultătorii.

Orchestra de cameră „București" dirijată de Ion Voicu se impune printr-o frumoasă ținută (în care distonează doar calitatea transcrierii *Passacagliei* de Händel) aducînd eleganța în frazare și echilibrul sonor solicitat de redarea lucrărilor alese. A. Corelli — *Sarabandă, Gigă și Badinerie,* B. Marcello — *Introducere, Arie și Presto,* W. A. Mozart — *Mica Serenadă nocturnă* (care ar fi cîștigat printr-un plus de spiritualitate, de vervă, îndeosebi în prima parte) și A. Vivaldi *Iarna,* concert din ciclul *Anotimpurile* ce ne-a dat totodată prilejul să-l reauzim cu bucurie pe dirijor și ca solist. De asemenea trebuie să-i mulțumim pentru revelația pe care ne-a prilejuit-o, incluzînd o pagină atît de puțin cunoscută, dar atît de deosebit de nobilă și de expresivă din muzica lui George Enescu, *Intermezzo-ul op. 12.*

Publicul a aplaudat la acest concert de încheiere meritul participanților și totodată a pecetluit succesul întregului festival.

Entuziasmul orașului gazdă s-a manifestat nu numai prin participarea unui admirabil public sau promptitudine organizatorică, ci și printr-un frumos aport artistic: Orchestra de cameră a Filarmonicii de stat „G. Dima" — Brașov — dirijor Ilarion Ionescu-Galați (care, ca și Corul „Madrigal" dirijat de Marin Constantin a evoluat în primul concert) și Reuniunea camerală, „Pro Musica" — Brașov. Aceasta din urmă a avut și meritul prezentării impresionantului ciclu de lieduri de Fr. Schubert *Schwanengesang* (cu concursul sopranei Elena Șerban-Szigeti și basului Helge Bömches) culminînd cu *Ihr Bild, Am Meer*

și în special *Der Doppelgänger*, pe care H. Bömches le-a redat cu profunzime și o frumoasă calitate vocală. Liviu Teodor Teclu, la pian, a apărut și ca compozitor prin lucrarea sa *Trio în formă de variațiuni* pe o temă de Dr. Liviu Telia, în care meditația unui „Lento" întrerupe în mod binevenit, prin ponderea sa gravă, succesiunea — uneori prea fragmentată — a variațiunilor.

Dar, chiar fără a deveni un festival internațional, Festivalul brașovean își poate — și trebuie să-și extindă lista participanților (se impun, de pildă, formațiile „Pro-Arte" sau Orchestra Camerata a Conservatorului C. Porumbescu din București) și, de asemenea solicitîndu-i bineînțeles și din alte orașe ale țării. Un prim gînd se îndreaptă către formația clujeană „Ars nova", dirijată de Cornel Țăranu și — tot la Cluj — către Corul de cameră dirijat de Mihai Guttman care de mult a depășit, prin repertoriu și calitate interpretativă, nivelul unui cor de școală, fiind una dintre cele mai interesante formații românești; de asemeni, la Iași, corul dirijat de Sabin Pautza pe care nu am avut niciodată prilejul să-l ascult... Sugestiile mele se încheie aci, necunoscînd valorile artistice ale orașelor noastre și este rolul unui asemenea festival să ni le facă știute. În plus, o asemenea luare de contact poate atrage la Brașov, oraș aflat în inima țării și la un festival organizat în perioadă de vacanțe și concedii, un public meloman de pretutindeni.

Care a fost prezența creației românești în acest festival? S-ar putea răspunde: pozitivă, — fiecare concert cuprinzînd lucrări de valoare, de la nume devenite clasice pînă la lucrări mai recente.

Și totuși... Și totuși s-ar putea apela nu numai la lucrările pe care formațiile le au deja de mult în repertoriu. Și totuși s-ar putea încerca și o altă formulă decît aceea de a înscrie, oarecum mecanic, în cadrul aceluiaș program, o piesă românească alături de una clasică.

De ce nu mai multe prime audiții, unele scrise poate special pentru Festival (și să nu uităm de posibilitățile oferite de concertele sau spectacolele în aer liber, în cadrul deosebit al monumentelor orașului)?

Și, în special, de ce nu programe cuprinzînd atît muzica românească cît și muzica modernă universală, context care ar edifica situarea unor curente și totodată ar scoate în evidență particularitățile muzicii noastre?

Trebuie remarcat — cu mirare — că muzica contemporană străină a lipsit totalmente din acest Festival. De ce? Cred că un program, cuprinzînd în întregime muzică contemporană, românească și universală, judicios alcătuit și bine prezentat, își poate avea un public la fel de avid și îndeplini scopul cu mult mai deplin decît printr-o strecurare modestă a unei singure piese, ce adeseori așteaptă — sau se așteaptă — să treacă cît mai repede...

Dar totuși, nu aș vrea să închei această relatare cu un regret, cu atît mai mult cu cît această constatare nu este atît de mult o critică cît, în special, o *sugestie*. Căci *succesul real* al acestui Festival ne-a dat încredere în posibilitățile sale de realizare, din ce în ce mai bune.

Și dacă dorințele noastre muzicale sînt nemărginite, nu mai puțin ne bucurăm că și-au găsit aci un început atît de frumos.

MYRIAM MARBE

INTERVIUL NOSTRU:

Carlo Zecchi

O seară de muzică de cameră cu Carlo Zecchi și Enrico Mainardi, o seară în care pianul și violoncelul aveau aceeași respirație, aceleași bătăi, găsind porți largi deschise spre geniul lui Bach și Mozart — îți stăruie în memorie, ca unul dintre modelele perfecte de tălmăcire căruia nu-i găsești termen de comparație, fiind unic și nealterat în timp. De curînd, Carlo Zecchi, de astă dată la pupitrul Filarmonicii „George Enescu" ne-a prezentat un program Mozart, impecabil ca muzicalitate și eleganță.

— Țin minte o impresionantă seară în care alături de Mainardi ne-ați cîntat tot Mozart. Am sentimentul că puteți confesa nestingherit prin paginile lui.

— *Este marele meu preferat, merg foarte des la Salzburg, trăiesc acolo în atmosfera muzicii lui Mozart și-l simt în toate fibrele mele. Are atîta claritate, atîta dezinvoltură în a glumi sau a plînge încît oricînd se va putea învăța din opera lui: „măestria".*

— În serenada „Haffner" ați desenat fiecare broderie, fiecare ornament și totuși ați menținut tempo-ul cu rigurozitate fără concesii de largi respirații, de încetiniri.

— *Fiecare parte este altfel colorată și totuși întreg tabloul, întregul opus gîndesc că trebuie prezentat ca un tot, fără fisuri. Nu sînt darnic în laude, dar alături de orchestra română am avut senzația că am transmis Mozart-ul pe care-l simt, care îmi dă satisfacție.*

— Pledați pentru melodie și sentiment, pentru muzica marilor sentimente: sînteți pentru vibrația intensă a ascultătorilor, pentru emoția muzicii. Și totuși, mergeți în pas cu timpul dornic de a ști, de a transmite creația lui Petrassi, sau a lui Nonno...

— *Mă înțelegeți; iubesc muzica lui Mozart, dar nu sînt absurd să neg pe Dallapicolla sau pe Petrassi, sau arta lui Nonno. Tehnica muzicală nu poate rămîne pe loc.*

— Sute de trepte urcă spre o culme, cum au urcat spre culmile lui Bach sau Mozart, spre platforme de sinteză și lumină. Gîndiți că muzica modernă nu are astăzi o culme, nu este desăvîrșită și caută și este încă în urcușul greu, simțind greutatea treptelor?

— *Admir tehnica ingenioasă, dar, așa cum spuneați, la „platforma de lumină și sinteză" încă nu s-a ajuns în căutările actuale. Poate atunci cînd se va porni nu numai de la tehnică ci și de la inimă, drumul va fi mai ușor.*

— Cum vedeți aportul școlilor naționale la desăvîrșirea limbajului muzical, gîndind la specificul fiecăruia?

— *Există puncte distincte, cu siguranță. Eu recunosc compozitorii români nu numai după influența muzicii*

populare, dar și prin linia amplă melodioasă, prin suflul melodic. Mă refer, desigur, la lucrările de valoare, reprezentative, care să întărească tradițiile unei școli de compoziție, care să definească și să continue liniile ei majore.

— Spuneți deci că atîta timp cît o sută de condeie îi vor imita pe Boulez sau pe Stockhausen, cît o sută de pianiști vor vrea să facă niște perlaje a la Michelangelo, cît copiile nereușite vor circula nestingherite prin lume cerînd adeziune, cît nu va exista preocuparea pentru inventiv și original, pentru substanță melodică nu putem avea pretenția unei mari revelații ?

— Este limpede că muzica nu poate fi clădită pe clișee. Mă interesează un mare muzician al zilelor noastre, dar detest „corul" de copiști netalentați. De aceea, mă întorc la Mozart ca simbol de claritate, unde apele limpezi îți explică taina sutelor de trepte pe care trebuie să le urcăm spre muzica adevărată.

SMARANDA OȚEANU

Michel Philippot

În vîrstă, acum, de 45 de ani, Michel Philippot și-a legat de Radiodifuziune întreaga viață de muzician. Din 1949 lucrează în Radiodifuziunea franceză, mai întîi ca ilustrator și compozitor de muzică de fond pentru diferite emisiuni, îndeosebi dramatice (preocupare pe care nu a părăsit-o, dovadă muzica de scenă scrisă în 1961 pentru „Rinocerii" lui Eugen Ionescu), iar începînd din 1953 ca membru al grupului de cercetări care, condus de Pierre Henry și Pierre Schaeffer, are o contribuție esențială la crearea muzicii concrete, mai tîrziu electronice. Mijloacele sonore tradiționale și resursele oferite de înregistrarea magnetică îl interesează deopotrivă, astfel că opera sa apare ca un laborator în care sînt investigate, spre noi limite, resursele domeniului sonor.

Cariera radiofonică continuă, de-a lungul anilor, să dubleze activitatea creatoare a lui Philippot : între 1961 și 1963 adjunctul compozitorului Henry Barraud, la Direcția Muzicii în 1964 i se încredințează responsabilitatea serviciului de producție muzicală, iar în 1967 îi succede lui Barraud în importantul post de director al muzicii la Oficiul Radiodifuziunii și Televiziunii Franceze.

Interlocutorul nostru în acel sfîrșit de după amiază era deci un muzician de radio în sensul cel mai cuprinzător al cuvîntului. De aci a și pornit convorbirea noastră.

— Vă propun să definim mai întîi termenul de „muzică experimentală". Această noțiune, destul de vagă, este atașată cînd ideii de tehnologie nouă în domeniul artei sunetelor (resursele înregistrării magnetice, muzica electronică etc.), cînd unor noi structuri produse cu mijloacele tradiționale.

— Cred că aceste aspecte noi sînt de două feluri diferite. Mai întîi ceea ce pe bună dreptate spuneați că e un termen destul de vag, dar care fără îndoială tocmai de aceea a fost ales : prin cuvîntul experimental poți înțelege cam tot ce vrei.

Primul aspect este descoperirea unui material sonor nou. Și cînd spun „descoperire" nu mă exprim absolut corect pentru că descoperirea lui datează de fapt de mult. Să ne amintim că încă din 1913 un muzician ca Iorg Magner (care a murit uitat, în mizerie, în timpul nazismului, regimul lui Hitler confiscîndu-i laboratorul) a făcut multe cercetări în acest domeniu de îndată ce a existat posibilitatea producerii sunetelor electronice. Apoi a fost în 1921 tentativa „bruiștilor" italieni, la Teatrul Champs-Elysées, cu Marinetti, Rousselot, iată deci că această nevoie de elemente sonore noi este mai veche. Dar abia mijloacele de înregistrare moderne, în primul rînd magnetofonul, i-au permis lui Pierre Schaeffer ca începînd din 1948 să creeze o muzică alcătuită din înregistrări prealabile, mai mult sau mai puțin modificate prin diverse procedee, pentru ca mai tîrziu să se ajungă la sunete sintetice, care au fost obținute pentru prima oară în studiourile din Köln. sub impulsul lui Herbert Eymert.

Iată deci primul aspect : descoperirea de elemente sonore noi.

Al doilea aspect decurge din primul : căutarea unor forme de compoziție noi. Este evident, de pildă, că forma de sonată nu este potrivită pentru materialele muzicii concrete sau ale muzicii electronice. Era necesar deci să fie inventate alte forme de compoziție. Aceasta s-a întîmplat cam după 1956, cînd la Universitatea din Illinois (S.U.A.) au început cercetări asupra compoziției și scriiturii muzicale, utilizîndu-se chiar și ordinatoarele.

Cam aceasta este, cred, imaginea întregii evoluții în această muzică (nu îndrăznesc să folosesc chiar termenul „progres" !)

Evoluția din alte domenii spirituale, adică fiecare schimbare, crează un fel de echilibru instabil care provoacă o nouă schimbare, și așa mai departe...

— Și fiecare tehnică nouă aduce posibilitățile unui limbaj nou.

— Aduce nu numai posibilitatea ci și necesitatea unui limbaj nou.

— În ceea ce privește raportul dintre limbaj și valoare, aceasta este, evident, o altă problemă.

— Aveți dreptate să subliniați acest lucru. Eu cred efectiv că un limbaj nu este superior celui precedent numai pentru că este nou.

— În schimb în cadrul unui limbaj dat, operele se așează într-o anume scară de valori. Aflîndu-ne după aproape 20 de ani de „cercetare muzicală" — care de fapt este efectiv creație muzicală — putem desigur reține un număr de lucrări care să fie mai mult decît experimente.

— Da, cu siguranță. Cred că putem reține un număr mare de lucrări, atît de mare încît este imposibil să le enumăr acum, aici. Ceea ce este încurajator. Pe de altă parte sînt și alte lucrări care, deși nu prea vechi, ne par îmbătrînite.

— Ați așeza „Simfonia pentru un om singur" în această ultimă categorie ?

— Cred că „Simfonia pentru un om singur" rezistă destul de bine. Dar sînt alte lucrări care rezistă foarte bine ca de pildă „Cîntecul tinerilor" de Stockhausen, primele „Studii" de Jean Barraqué, care datează din 1952, foarte actuale încă, unele lucrări de Pierre Schaef-

fer, de Pierre Henry, „Diamorfoze" de Xennakis, care, dacă nu mă înșel, a fost scrisă în 1956; toate acestea, nu sînt de loc îmbătrînite.

— Ca să revenim la elemente mai generale, care sînt, concret, funcțiile centrului de cercetări al ORTF, sarcinile lui precise în raport cu emisiunile de Radio și de Televiziune?

— Are funcții multiple. La origine țelurile acestui serviciu de cercetări erau aproape exclusiv muzicale. După 1959 s-au creiat încă două ramuri: un grup de cercetări tehnologice și un grup de cercetări pentru imagine. Grupurile de cercetări — imagine și de cercetări muzicale urmăresc deopotrivă cercetarea estetică și experimentarea practică a diverselor mijloace de expresie servind atît Radioul cît și Televiziunea. Dar nu trebuie să credeți că toate operele create aci trebuie să rămînă „experimentale". Experiența poate consta în a da publicului un produs de foarte înaltă calitate. Ceea ce efectiv se și întîmplă uneori, în domeniul Radioului ca și în cel al Televiziunii.

— Vă propun să lărgim cadrul discuției noastre, abordînd ceea ce am putea denumi funcția creatoare a Radioului. Care ar fi metodele și rezultatele marcante ale serviciului de creație muzicală al ORTF?

— Noile lucrări muzicale sînt de mai multe feluri. Există mai întîi cele cu specific radiofonic, pe care le cunoașteți desigur foarte bine, de pildă cele care sînt scrise pentru a fi prezentate la Prix Italia. Apoi sînt compozițiile, să le spunem utilitare. Un fel de muzică de scenă pentru emisiunile de Radio și Televiziune. Dar ORTF comandă compozitorilor și lucrări originale pentru orchestră, formații de cameră, corale etc. Aceste lucrări sînt apoi executate de formațiile noastre, fie în concertele cu public care se desfășoară în studiourile noastre, fie în festivaluri. Numărul comenzilor pe care le face ORTF compozitorilor este cam de 80 pe an.

— Este o cifră considerabilă, care dă dimensiunile acestei acțiuni de mecenat, foarte specifică Radioului în societatea contemporană. Pentru că ați evocat stagiunea de concerte a ORTF — și acum mă adresez mai ales directorului muzicii — după părerea dvs., care trebuie să fie structura unei stagiuni de concerte organizată de o Radiodifuziune, și care este locul unei asemenea stagiuni în contextul vieții artistice a unei capitale?

— Fiind vorba despre o Radiodifuziune de stat, deci despre un serviciu public, sînt anumite îndatoriri care trebuie îndeplinite și în primul rînd a face să trăiască muzica. O societate de concerte particulară e nevoită, din motive financiare, să nu-și asume riscuri. În ceea ce privește un organism de stat ca ORTF, acesta are dimpotrivă datoria să-și asume riscul de a prezenta opere noi, de a ajuta totodată să trăiască, pe măsura posibilităților lui, compozitorii francezi. Trebuie pus un anumit accent asupra creațiilor secolului XX, asupra operelor compozitorilor în viață. Radiodifuziunea este adeseori singurul loc unde operele noi pot fi executate, prezentate publicului. În Franța un număr imens de lucrări noi care erau destinate să aibă succes au fost lansate de către ORTF. Aceasta a fost politica dlui. Henry Barraud, predecesorul meu, este și a mea, este politica ORTF în domeniul muzicii.

În stagiunea de concerte noi încercăm să personalizăm diferitele orchestre. Așa se face că muzica contemporană este interpretată mai ales de orchestra Filarmonică a ORTF. Și Orchestra Națională are muzică contemporană în repertoriul ei, dar în mai mică măsură.

Avem de asemenea o orchestră de cameră și o corală de 120 de persoane. Am constatat însă că muzica modernă, în marea ei majoritate nu este scrisă pentru ansambluri mari.

Știu că aveți la București un excelent ansamblu coral „Madrigal". În trecut aveam și noi la ORTF unul cu același nume. Acest ansamblu a creat de pildă, „Les Rechants" de Olivier Messiaen. Lucrarea a fost reînregistrată recent și grupul, care a fost întinerit, se numește acum, „Ansamblul soliștilor coralei ORTF". Printre creațiile importante ale acestui grup, care cîntă multă muzică modernă, pot cita „Cri" de Maurice Ohana, „Relief polichromé" de Jean Pierre Gosseck, „Nuits" de Xennakis, „Stabat Mater" de Penderecki și altele.

Încercăm să realizăm, cu concursul tuturor formațiilor muzicale ale ORTF, un număr de aproximativ 150 de prime audiții anual.

În ceea ce privește emisiunile propriu-zise, muzica este difuzată prin două canale principale. Pe programul „France Culture" rezervăm cam 30 la sută din timpul total de emisiune pentru muzica contemporană, iar pe „France Musique", al cărui auditoriu este puțin mai tradiționalist, 12 la sută. Dar 12 la sută în 18 ore de emisiune zilnică înseamnă destul de multă muzică modernă.

— Și acum v-aș ruga să binevoiți să ne spuneți ceva despre compozitorul Michel Philippot. Ați scris lucrări determinate de apartenența dvs. la centrul de cercetări al ORTF, ați scris altele care nu sînt în raport direct cu cercetarea muzicală în electronică. Dacă ați fi invitat să-l situați pe Michel Philippot în cadrul muzicii contemporane franceze, cum ați face-o?

— Îmi puneți o întrebare...

— ...foarte delicată. De aceea o și pun!

— E greu să răspunzi la o întrebare de acest fel fără să pari sau prea modest (ceea ce este o formă de orgoliu) sau cam pretențios (ceea ce de asemenea este o formă de orgoliu). Dar dacă aș încerca să mă definesc, aș folosi cuvîntul „cercetător".

Dacă am presupune că n-aș mai avea funcția pe care o am acum la ORTF și că aș putea să mă consacru întru totul compoziției, aș spune că sînt obosit de tot ceea ce se cheamă avangardă, această avangardă care mi se pare cam îmbătrînită. Am avut această senzație la ultimul festival de la Royan unde am văzut un public tînăr aplaudînd frenetic lucruri care pe mine mă plictiseau pentru că le aud de 20 de ani.

Aș dori să fac ceva nou; de aceea, m-aș situa pe poziția unui cercetător care, obosit de o avangardă îmbătrînită, este dornic de a face o muzică ce poate n-ar mai fi numită „de avangardă", dar ar fi poate puțin mai modernă.

— Dacă înțeleg bine, aspirați la o condiție a muzicii în care ea, muzica, nu ar mai voi să se înnoiască în fiecare operă, ci ar ajunge să-și „clasicizeze" din nou, într-o estetică a timpului nostru mijloacele.

— *Da, eu nu concep evoluția făcînd „tabula rasa" cu trecutul mai îndepărtat sau mai apropiat. O concep ca punctul extrem al unei tradiții; concepînd-o astfel, poți oricînd merge mai departe, se poate continua o tradiție. Este o mișcare pe care au început-o strămoșii și care continuă fără întrerupere. În marii maeștri ai trecutului găsim lucruri foarte moderne, iar în unii compozitori ai epocii noastre găsim lucruri care sînt foarte vechi.*

Stravinski spunea, vorbind despre Beethoven: „Orice lucrare modernă pentru vremea ei este sortită să dăinuie în eternitate". Cred că aceasta este adevărata definiție a modernismului: a avea o gîndire atît de nouă încît să poată surprinde și provoca admirația multe secole după ce a fost exprimată.

RADU GHECIU

Alexandru Șumski

Dirijorul Alexandru Sumski a condus recent orchestra „Asociației simfonice din Bayreuth", în cadrul anului „Beethoven". A fost singurul concert simfonic — pe lîngă o seamă de manifestări artistice în domeniul muzicii de cameră.

J.-V.P. Vă rugăm să ne relatați impresiile dv. despre orchestră și ambianța istorică unde v-ați manifestat.

Al. S. *Trebuie să arăt mai întîi că istoricul sediu și loc de pelerinaj al tuturor wagnerienilor din lume — Bayreuth — îmi era familiar întrucît anul trecut am dirijat orchestra „Academica" a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București, în cadrul unui turneu întreprins în Franconia de Sus. În urma acestui concert am fost invitat să dirijez concertul de închidere al stagiunii orchestrei simfonice din Bayreuth.*

J.-V. P. Ce ne puteți relata despre orchestră?

Al. S. *Fără a fi formație deosebit de mare, orchestra simfonică din Bayreuth se distinge prin anumite trăsături pe care mi-aș îngădui să le socotesc tipice orchestrelor germane: o execuție foarte corectă, în special la compartimentele de suflători; dar și acela al coardelor se caracterizează printr-o remarcabilă precizie a execuției. Pornind de la corectitudinea execuției și de la respectul partiturii se realizează o prezentare de ansamblu, foarte echilibrată, a muzicii.*

J.-V. P. Sala de concert?

Al. S. *Sala de concert oglindește atmosfera generală pe care o respiră orașul lui Wagner și Liszt, ca și al lui Hans von Bülov, ale căror umbre sînt mereu vii, prezente. Bayreuth nu este un oraș mare — circa 60.000 locuitori — dar fiecare colțișor, de la austeritatea mormîntului lui Liszt la somptuozitatea casei lui Wagner și a edificiilor din piața centrală pînă la vechile căsuțe în stil baroc, — altele roccoco — totul exprimă o atmosferă de intensă viață artistică ce dăinuește și astăzi și al cărui nucleu strălucit rămîne teatrul wagnerian. Trebuie să arătăm totodată că Bayreuth se bucură de o viață artistică bogată și în afara renumitului Festival ce are loc anual, în lunile de vară.*

J.-V. P. Sala de concert unde ați dirijat?

Al. S. *Este o sală în stil roccoco, foarte elegantă, cochetă, nu prea mare, cuprinzînd aproximativ 800 locuri. Acustica, excelentă, creează de la început, artistului, premizele unei agreabile desfășurări a concertului.*

J.-V. P. Publicul?

Al. S. *Nu știu dacă trebuie să pun pe seama specificului bavarez, ca să-i spun astfel, dar publicul a salutat cu o căldură care m-a emoționat fiecare din piesele beethoveniene executate.*

J.-V. P Anume?

Al. S. *Concertul a cuprins uvertura, mai puțin cunoscută, „Regele Ștefan", concertul al treilea în do minor pentru pian și orchestră și, în încheiere, Simfonia I-a.*

J.-V. P. Solistul concertului în do minor?

Al. S. *Solistul Gernot Kahl, laureat al Premiului de stat al R.F. a Germaniei a fost un colaborator ideal, atît în perioada de pregătire, cît și la concertul propriu zis. Dispune de o tehnică pianistică desăvîrșită în care tușeul diferențiat îi dă posibilitatea realizării unei palete coloristice bogate. O concepție sobră s-a impus pe parcursul lucrării, realizată într-o frumoasă unitate stilistică cu orchestra.*

J.V. P. Cum a fost primit întreg concertul?

Al. S. *Îmi puneți o întrebare pe care o socotesc dificilă, fiind vorba și de mine.*

J.-V. P. Pentru că sîntem înclinați să vă dăm dreptate, vom cita noi opiniile aflate în presa locală.

Astfel, criticul Bronvenmeyer scrie în ziarul Nachrichten aus Bayreuth *între altele:*

„Pentru 1970, Beethoven este acela ce se află pe rampa de lansare a concertelor și emisiunilor de radio și televiziune. Acest omagiu a avut loc la Bayreuth în sala operei. Numărul participanților a fost surprinzător de mare. Teatrul a fost arhiplin, pînă la balconul al doilea și publicul a onorat cu aplauze zgomotoase respectabila producție a îndrăgitei orchestre. Au fost prezentate Simfonia I-a, Concertul no. 3, pentru pian și orchestră și uvertura „Regele Stefan".

Programul a fost foarte bine ales. În privința orchestrei este clar că numai cu concursul suflătorilor profesioniști se pot realiza concerte de înaltă ținută. Suflătorii orchestrei simfonice din Bamberg și-au cucerit un deplin succes acompaniați de orchestra de coarde. Din acest punct de vedere, Beethoven a avut o mînă fericită scriind puțin cunoscuta uvertură: ea este cu mult mai puțin dificilă decît surorile ei „Egmont", cele trei „Leonore" sau „Inaugurarea casei". Prezintă o melodică plăcută, o grație dansantă și lasă liberă evoluția suflătorilor. Acest fericit „auftact" a dat muzicienilor un impuls entuziast pentru continuarea programului.

Este în general cunoscut că orchestra noastră trebuie tratată cu toleranță în privința preciziei intonaționale și a problemelor tehnice. Cu atît mai mare este meritul dirijorului român Alexandru Sumski cu cît toate cele trei lucrări au fost realizate în stilul și concepția lor. Tehnica sa precisă de tactare este neîncărcată de înfloriturl agogice inutile, totuși liberă de schema rigidă a măsurii și foarte artistică. Obișnuit să lucreze cu studenții, este stăpînit în momentele cele mai grele de multă liniște și

siguranță. El nu caută să impună o linie interpretativă încărcată, se exprimă direct și clar obținînd prin aceasta un rezultat corespunzător intențiilor sale.

Concertul în do minor pentru pian, a fost cîntat de pianistul GERNOT KAHL din München care a vădit foarte multă sensibilitate. Părțile lirice par a-i fi mai aproape decît cele dramatice. A impus tehnica sa clară în pasajele rapide. Partea mediană a fost redată cu multă atmosferă. Alexandru Sumski a ținut în mînă cu siguranță solistul și orchestra. A fost un frumos și meritat succes al intenselor repetiții ale asociației simfonice.

J.-V. P. Ce ne mai puteți spune în legătură cu activitatea dirijorală a dvs. ?

AI. S. *Păstrîndu-ne în cadrul celor discutate, vă voi spune că am fost invitat și pentru anul viitor să dirijez orchestra simfonică din Bayreuth.*

Opera Kera Duduca de Mansi Barberis

Muzica de operă nu este ocolită de compozitorii noștri care, cu deosebire în ultimele două decenii, au dat la iveală unele lucrări semnificative, inspirate din istoria neamului nostru, de trecutul mai îndepărtat ca și de cel mai apropiat, de luptă pentru libertate a poporului. Temele altor opere le aflăm în unele conflicte sociale din trecut, în marea literatură universală ca și în unele momente și episoade revoluționare de răsunet ; uneori chiar în lumea de basm și a alegoriilor. Am fi însă nedrepți și prezumțioși dacă ne-am împăuna cu realizările de pînă acum din domeniul teatrului liric, domeniu care este, fără îndoială, foarte exigent și, deci, foarte dificil abordabil.

Cu atît mai mult am aplaudat — ca poziție de principiu — noua operă a compozitoarei Mansi Barberis, *Kera Duduca* pe un libret de A. Ionescu-Arbore, după cunoscutul roman „Ciocoii vechi și noi" de Nicolae Filimon, operă pe care am urmărit-o prescurtată și... radioteleficată, ca să-i spunem astfel. Am urmărit-o cu interes, ca pe un fel de avanpremieră. Opera Kera Duduca reprezintă un fragment, un tablou din viața ciocoilor — aceștia fiind înfățișați cu toate tarele lor, pe primul plan ridicîndu-se parvenitismul ce le domină acțiunile, lipsa de scrupule și lubricitatea ce-i stăpînește. Acțiunea se desfășoară în jurul personajului principal, Kera Duduca (kera = dragă) curtezană interesată, venală care are să-și împartă favorurile succesiv ciocoilor Andronache Tuzluc, Dinu Păturică și Neagu Rupe-Piele.

S-a urmărit, desigur, satirizarea personajelor de prim plan și a altora, adiacente ; o satiră a vieții ciocoești de odinioară. În ciuda schematismului libretului și a comprimării acestuia rezultată din necesitatea aducerii întregului spectacol la o oră, am putut deslușI intențiile arătate mai sus și care stau la baza lucrării.

În *Kera Duduca* — Mihaela Mărăcineanu a apărut lascivă, poate chiar prea mult. Vocea sa e caldă, frumos timbrată, justă în registrul grav. Înlăturarea unei anumite pasivități în atitudini ar fi de natură să facă personajul mai convingător. Valentin Teodorian — artist de bogate resurse vocale și interpretative a realizat pe Dinu Păturică cu toate atributele-i de arivist fără scrupule care angajat de Andronache în casa sa, pentru a o spiona pe Kera Duduca nu întîrzie să pactizeze cu aceasta din urmă, sfîrșind prin a o cuceri. În rolul lui Andronache, Eduard Tumageanian se achită convenabil. Este un bariton deosebit de muzical. Maria, fiica banului Criva a fost interpretată de soprana Mireille Constantinescu care a învederat frumoase însușiri vocale și scenice. Obișnuită însă cu scena mare, ea „a dat multă voce" — de unde unele stridențe în acut. (Aici e de vină, credem, și sonorizarea televiziunii). Tînăra cîntăreață a jucat insinuant, cu atitudini, cu „poze" (din recuzita mare a scenografiei de operă). Banul Kriva, personaj pozitiv, a fost realizat de basul Petre Petrov iar în rolul lui Gheorghe, servitor la Andronache care se îndrăgostește de Maria, Vasile Moldovan e atrăgător dar pune accentul mai mult pe forță. S-ar cere să observe îndeosebi latura muzicală a rolului.

În Kir Costea, negustorul care vine și-și laudă lada sa plină de mătăsuri și alte lucruri plăcute femeilor, basul Ioan Hvorov joacă și cîntă cu naturalețe și succes.

Muzica, de invenție personală a compozitoarei, este scrisă pe rînd în stilul epocii, a veacului trecut, cu unele inflexiuni tipice care ne-au dus cu gîndul la cîntecele lui Anton Pann, cu pasaje dansante în care valsul amintește de Johann Strauss. Există și motivul popular folosit direct *Melc, melc, codobelc,* la început, și care ar fi fost suficient să apară o singură dată. El revine. E mult. Recitativele care abundă, au o tentă să-i spunem mai modernă.

Orchestrația, aerată, fără încărcătură a fost foarte bine redată de dirijorul Al. Șumski, conducînd formația de studenți „Academica".

Baletul (Marius Zirra) este o improvizație, nereușită, searbădă, de ultimă oră.

Decorul de fond (arhitect Gh. Constantin) un desen linear, cu case îngrămădite, comunică spectacolului tot ceea ce se putea concepe mai artificios. Dar aprecieri mai substanțiale, de valoare, asupra operei nu ar putea fi făcute decît la vizionarea sa integrală. Această reducție, de o oră, nu poate fi prea concludentă.

J.-V. PANDELESCU

Adamo, interpret romantic al şansonetei

Salvatore Adamo este, ca şi Johnny Hallyday, Mireille Mathieu, Sheila sau Juliette Gréco, una dintre vedetele internaţionale ale muzicii uşoare de astăzi. Şi dacă un scriitor celebru ca François Mauriac a declarat în bloc-notes-ul său din *Figaro littéraire* (5 ianuarie 1967) : „Mă gîndesc la poporul de pe stradă, la acest popor din care facem parte, din care fac parte, în mijlocul căruia, după o zi de lucru, mă regăsesc, într-o seară de music-hall, pentru că sîntem suflete simple şi inimi gingaşe şi iubim cîntecele lui Adamo", înseamnă că Adamo are dreptul să figureze şi într-o cronică din „Muzica". Biografia, ascensiunea sa sînt cunoscute şi nu vom reveni aici asupra lor. Ceea ce credem că se cuvine relevat, la Adamo, este în primul rînd faptul că, începînd de timpuriu să cînte acompaniindu-se la chitara dăruită de bunicul său, a creat unele cîntece şi texte care s-au bucurat de favoarea publicului. Au fost comparate, încă acum zece ani, cu acelea ale lui Brassens. Adamo a apărut cu cîntecele sale melodioase, nostalgice şi al căror lirism prinde pe ascultător, într-un moment în care tineretul, suprasaturat de ritmurile excesive simţea nevoia de altceva. Şi acest „altceva" s-a înscris — ca să vorbim în termenii curenţi, ai cosmonauticei contemporane — în culoarul care să ducă spre inimile nu numai ale celor peste 50 000 (după ultimele cifre) de *fans* grupaţi în „Clubul Adamo", dar şi către milioanele de amatori ai genului uşor.

Este adevărat că vocea lui Adamo nu are acea perfectă claritate şi nici amploarea pe care i-o visase tatăl său, bravul miner sicilian emigrat la Jemmapes în Belgia. Dar azi, odată cu atotputernicia microfonului, se mai poate pune oare chestiunea vocii ? Atunci ? Rămîne atuul considerabil de care dispune tînărul cîntăreţ : prezentarea sentimentală, caldă, vibrantă a unor cîntece ca *Les filles du bord de mer, Mes mains sur tes hanches. Viens ma brune, Dolce Paola, Inch'Allach, Vous permettez monsieur ? Tombe la neige* şi încă altele care au suscitat şi suscită entuziasmul marii mase a tineretului şi, aşa cum s-a văzut, şi a vîrstnicilor. Astfel după noianul rock-and-roll-urilor şi shake-urilor, cu scuturăturile lor furibunde, Adamo a reactualizat în chip strălucit şansoneta sentimentală, lirică, mobilizînd în favoarea ei tot tineretul. Este marele succes al cîntăreţului. Acest lucru ni s-a înfăţişat cu toată evidenţa în Sala Mare a Palatului, unde am asistat la o mobilizare tacită fără ostentaţie, realizată aproape fără solicitările obişnuite, cu reticenţă şi bonomie şi care a generat un mare entuziasm.

Să arătăm, cu acestea, că mica orchestra a reprezentat un exemplu de formaţie acompaniatoare deosebit de bine organizată, ale cărei aranjamente au apărut realizate cu multă eficienţă şi bun gust. Însăşi solo, de o mare puritate, al sopranei care îl dubla uneori pe cîntăreţ ca şi minunatele umbre negre ale interpreţilor, profilate pe pînza de fond de un cărămiziu înflăcărat, ca un foc bengal, au contribuit la marele succes al spectacolului.

Estrada estivală

Stagiunea muzicală se îmbogăţeşte în timpul verii cu spectacolele de revistă şi *muzicale* date de unele teatre din ţară, preocupate să înfăţişeze publicului bucureştean, criticii, realizările lor.

Am ajuns astfel ca în sala „Savoy" a teatrului „Constantin Tănase", să urmărim un spectacol despre al cărui titlu avem dreptul să spunem că este cel puţin anodin : „Apollo la Deva"...

Teatrul din Deva are o bună reputaţie. A prezentat deseori spectacole izbutite şi o seamă de autori de texte, muzicieni şi coregrafi bucureşteni şi-au dat concursul, contribuind la succesul pieselor montate. *Apollo la Deva* este o revistă în două acte care nu se recomandă însă nicicum prin substanţa prozei sale, lipsită aproape cu totul de umor, de spirit (scenariu Banu Rădulescu) ci putem spune exclusiv prin muzica şi baletul ei. Textele sînt atît de inconsistente, de fade şi anoste, că spectatorul de-abia aşteaptă să urmărească baletul care în economia spectacolului ocupă, de altfel, locul predominant. În chipul acesta se oferă totuşi ceva : o seamă de momente, de tablouri şi scene dansante (coregrafia Oleg Danovschi) care sînt realmente izbutite. Corpul de balet cuprinzînd elemente bine instruite, înzestrate cu multă suplete şi agilitate a dovedit că a muncit cu multă rîvnă, realizînd cu succes, concepţia de bogată fantezie a coregrafului Danovschi. Am apreciat unele momente deosebit de reuşite în care frumuseţea plastică şi caracterul, pe alocuri temerar, al figurilor dansante s-au aflat în bună tovărăşie. Totul s-a desfăşurat pe muzica făurită de Paul Urmuzescu şi Vasile Vasilache-junior. Compozitorii, buni aranjori au „mozaicat" o seamă de vechi melodii autohtone şi străine dar cu o contribuţie personală nu numai la aceasta ci şi în ceea ce priveşte crearea unor cîntece melodioase, accesibile, fluide. Am reţinut orchestraţiile, neîncărcate, simple dar foarte colorate, în care instrumentele de percuţie ocupau primul plan. Au fost, bine-nţeles şi numere muzicale în care s-au afirmat cîntăreţii Irina Săvoiu, Mariana Havasi, Puiu Faur, Cornel Negoescu. Orchestra, condusă de Iosif Kiltzer s-a făcut apreciată datorită cîntului său moderat, corect, echilibrat. Regia lui Alexandru Bocăneţ şi scenografia lui Ion Ipser au meritul de a fi folosit un minimum de mijloace : decoruri reduse la cea mai simplă expresie, oglinzi, jocuri de lumini fluorescente etc.

Au fost două ore de spectacol muzical-dansant care nu putem spune că nu reprezintă un divertisment, dar despre a cărui substanţă (ne referim la texte) cu regret, nu avem ce comenta.

J.-V.P.

Piatra Neamț

FESTIVALUL ZONAL AL FANFARELOR DE AMATORI

Inițiativa Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă împreună cu Uniunea Generală a Sindicatelor din România de a organiza, începînd cu anul 1970, festivale anuale, pe zone geografice, pentru fanfarele de amatori a stîrnit un viu interes atît în rîndul formațiilor respective cît și în rîndul marelui public. Această reacție este normală deoarece în țara noastră muzica de fanfară are tradiții vechi.

Fanfara are posibilitatea de a face educație muzicală în masă prin abordarea tuturor genurilor de muzică, este o punte de legătură între muzica populară și cea cultă, un mobilizator prețios atunci cînd participă la manifestații și serbări populare. În general, este un gen de muzică apreciat și iubit de marele public de la orașe și sate. De aceea „Festivalul zonal al fanfarelor de amatori" se bucură de un sprijin larg.

Festivalul din acest an se desfășoară în diferite localități din țară, în locuri publice deschise (stadioane, grădini publice etc.) și nu are un caracter de concurs ci de concert. În timp ce una din formații își execută programul pe scena festivalului, celelalte își demonstrează măiestria artistică cîntînd în diferite puncte ale orașului gazdă. În acest fel, ziua festivalului imprimă orașului respectiv o atmosferă de sărbătoare. Pînă în prezent două localități au găzduit aceste festivale zonale: București și respectiv Rîmnicu-Vîlcea.

În ziua de 19 iulie a.c. orașul Piatra Neamț a fost centrul unde s-a desfășurat o asemenea competiție artistică. La acest centru zonal s-au înscris 10 formații din diferite localități din țară. Componența fanfarelor era diversă, repertoriul variat, ceea ce a dus la diferite stiluri de interpretare. Cele 10 formații s-au prezentat, în majoritatea lor, bine pregătite.

În acest sens, menționăm fanfara *Căminului cultural din Valea Mare — Vaslui* (dirijor Gh. Gajură), care are un stil propriu de interpretare — stil lăutăresc, stil foarte rar întîlnit la instrumentele de suflat. Cu toate că formația de mai sus nu cunoaște notele muzicale și este alcătuită dintr-un număr mare de instrumentiști (74), ea a fost omogenă, bine acordată, orchestrația ingenios colorată, iar armonizarea variată (de loc simplistă). Toți instrumentiștii, fără excepție, posedă o velocitate tehnică dusă pînă la virtuozitate. Fanfara din Valea Mare excelează în execuția jocurilor populare. Credem că ea merită o atenție deosebită pentru că este un fenomen sui-generis.

Fanfara *„Portul" a Sindicatului D.N.M. — Constanța* (dirijor Ilie Pătrașcu), de asemenea posedă un stil aparte de interpretare: nuanțe subtile, acordaj și omogenitate perfectă, sonoritate apropiată de cea a muzicii de cameră.

Casa de cultură Rupea — Brașov (dirijor Constantin Catrina și Ioan Binder) dispune de o fanfară bine închegată. Ea execută foarte bine muzică clasică și jocuri populare germane cu caracter local.

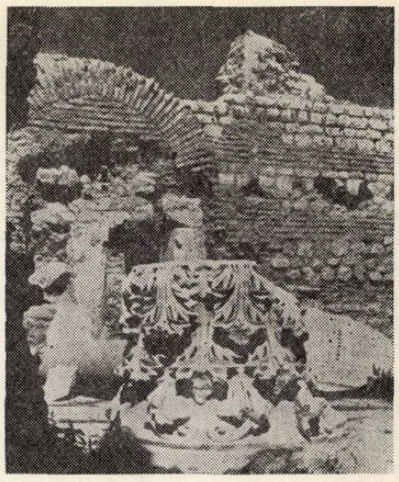
În continuare menționăm buna pregătire a fanfarelor sindicale de la *Uzina de fibre sintetice — Iași* (dirijor Gețiu Grigoriu) și de la *Uzina Mecanică Nicolina — Iași* (dirijor Ionel Șerban). Ambele formații după ce au executat corect toate piesele din program, au lăsat o bună impresie asupra publicului prezent la festival.

★

În ceea ce privește repertoriul, o parte din fanfarele participante la festivalul zonal de la Piatra Neamț au prezentat în concert piese mediocre din punct de vedere al creației. De asemenea, au fost executate lucrări — așa-zis „prelucrate" — care au scăzut nivelul artistic al formațiilor respective. În acest sens citățm fanfarele *Uzinei de țevi — Roman* și *Sindicatului C.F.R. — Pașcani*, fanfare care aveau resurse tehnice suficiente, dar din cauza „prelucrărilor" și „aranjamentelor" dirijorilor respectivi, s-au prezentat sub posibilitățile lor de interpretare. Aceste prelucrări și aranjamente conțin greșeli elementare de armonizare, sînt lipsite de colorit orchestral, iar din punct de vedere al construcției, nu au nici o formă muzicală. Asemenea piese deformează gustul artistic atît al instrumentiștilor cît și al publicului.

Deși Uniunea Compozitorilor încurajează prin toate mijloacele creația nouă de fanfară, iar în cadrul subsecției de fanfară se lucrează de mulți ani pentru revalorificarea creației tradiționale a acestui gen de muzică, pe de altă parte Casa Centrală a Creației Populare tipărește aproape anual caiete cu piese pentru fanfarele de amatori, de asemenea Uniunea Generală a Sindicatelor a tipărit un album special pentru aceste festivale zonale, trebuie să recunoaștem că lucrările respective au pătruns într-o proporție foarte mică în repertoriul acestor formații. Deci, se impune o muncă intensă de îndrumare și de control în privința repertoriului și a popularizării creației de fanfară, pentru ca formațiile de amatori să poată executa lucrări cu un conținut bogat de idei într-o formă artistică adecvată. Sîntem convinși că „Festivalele zonale anuale" vor însemna ani de progres și de desăvîrșire artistică în interpretarea muzicii de fanfară.

AUREL POPA



Varna

Concursul internațional de balet

Se spune că aici, în aceste ținuturi, civilizații impunătoare s-au succedat și uneori s-au suprapus lăsînd peste veacuri mărturii grăitoare. Tracii, Grecii, Romanii, Bizanțul, apoi Bulgarii au brăzdat pămîntul, dăruindu-i totodată cîte ceva din cultura lor.

Vestigiile vechilor civilizații care au rezistat timpului sînt vizibile și azi. Anticele monumente și ruine ale Varnei povestesc despre trecutul nu de puține ori măreț al pitorescului oraș de pe coasta Mării Negre.

În cadrul multiform și mirific al locului a fost luată inițiativa înființării unui concurs internațional de balet care, amintind de trecutul artistic al orașului, ține aprinsă flacăra tinereții și frumuseții.

Ideea, presupunem, nu s-a născut spontan. O anumită tradiție a dansului și dragostea poporului pentru arta baletului au fost desigur sursele majore de inspirație ale organizatorilor. Asistînd la probele concursului, era impresionant de observat nu numai cum seară de seară elegantul teatru în aer liber se umplea pînă la refuz, dar mai ales reacțiile judicioase și sensibile ale publicului.

A organiza un concurs internațional de balet (mai există unul la Moscova) este un lucru foarte temerar, prin multitudinea problemelor pe care o asemenea competiție le ridică și care nu totdeauna pot fi rezolvate imediat.

Prietenii bulgari au îndrăznit însă, iar istoria concursului lor, azi la a cincea ediție, dovedește că nu s-au înșelat.

Numărul și calitatea concurenților, superioare precedentelor ediții, personalitățile care au asistat fie ca membri în juriu, fie ca observatori, precum și impecabila organizare au demonstrat progresul pe care l-a înregistrat Concursul.

Un element de atracție și încredere a fost, fără îndoială, compoziția juriului, format din 22 de membri dintre care 5 reprezentanți ai țării gazdă, toți de strictă specialitate și de o recunoscută competență internațională, prezidat cu autoritate de Galina Ulanova. Avînd patru vicepreședinți — Alicia Alonso, Arnold Haskell, Liane Daydé și Anastas Petrov — juriul a reprezentat o generație de obiectivitate în judecarea „sine ira et studio" a valorilor artistice. Așa se și explică participarea celor 74 de concurenți (proveniți din 17 țări), cifră remarcabilă la o asemenea întrecere.

O anumită libertate lăsată candidatului în alegerea repertoriului, numeroasele premii și mențiuni prevăzute de regulament ca și alte cîteva dispoziții bine chibzuite au contribuit de asemenea la succesul competiției.

Am convingerea că numele proaspeților laureați vor fi în curînd de circulație curentă. Creația aeriană de porțelan diafan a Evei Evdokimova (S.U.A.), dansul spiritualizat al elegantului Alexei Judenic (S.U.A.), plastica nuanțată a Martei Garcia (Cuba), sensibilitatea și personalitatea Elenei Evteeva (U.R.S.S.), mijloacele tehnice ale virtuozului Hadeo Fukagawa (Japonia), temperamentul rafinat al Margaretei Dimitrova (Bulgaria) care au cucerit primele locuri și talentul lui Gheorghe Căciuleanu care a obținut un premiu pentru coregrafie contemporană, nu vor întîrzia să strălucească pe scenele lumii.

Repertoriul concursului închinat deopotrivă baletului clasic și celui modern, oferea candidaților posibilitatea opțiunii, cu deosebire în etapele II și III, deci în fazele hotărîtoare.

Majoritatea concurenților au recurs la baletul modern numai în limitele stricte impuse de regulament, înclinînd mai mult spre baletul clasic, desigur mai puțin supus controverselor. Ceea ce este important și trebuie reținut este că acest concurs de balet s-a impus,

că și-a cucerit un loc de frunte în ierarhia manifestărilor competiționale internaționale iar rezultatele celei de a cincea ediții nu numai că o confirmă dar îndreptățesc toate speranțele.

Organizatorii bulgari au știut să „profite" de participarea atîtor personalități notabile pentru a lăsa ca Simpozionul cu tema „Viitorul artei coregrafice" — temă cu atîtea semne de întrebare și atîtea posibilități de fabulație — să-și spună, în mod liber, cuvîntul. Creindu-se condiții propice desfășurării unei asemenea largi consfătuiri, unii participanți „însetați de adevăr" s-au străduit să găsească explicații unor mutații și transformări care se petrec în arta baletului, după cum alții au încercat să preconizeze soluții unor probleme încă nedezlegate.

S-au formulat întrebări și s-au încercat răspunsuri, unele, e adevărat, originale. Întrebări ca: Astăzi se dansează mai bine ca-n trecut sau nu? Cum se va dansa mîine? Modelul clasic trebuie respectat cu sfințenie sau coregraful are dreptul să intervină? Își va dobîndi oare dansul autonomia eliberîndu-se din „strînsoarea" adjuvantelor sale actuale și în primul rînd a muzicii? Ce legătură este între dansul modern și folclor? Care este viitorul dansului modern și multe altele nu numai interesante dar și vitale pentru această artă după toate probabilitățile acceptată încă de azi de omul de mîine, au galvanizat adunarea. Dînd prilejul confruntării ideilor, simpozionul a facilitat nu numai clarificarea unor poziții și dezlegarea unor probleme dar a avut și darul de a invita la meditație, operație atît de necesară în zilele noastre oricăror preocupări.

Cum era și firesc, baletul modern a interesat în mare măsură nu numai participanții la simpozion dar și publicul dacă nu întotdeauna prin calitate, în orice caz prin inedit și variație. Unele coregrafii și interpretări moderne au declanșat chiar sublinieri entuziaste, asistența — cu un remarcabil simț artistic — știind să distingă „grîul de neghină".

O serie de coregrafi contemporani, unii dintre ei de mult celebri, au fost cald apreciați. Coregrafii semnate de Maurice Béjart, Roland Petit, Alberto Alonso, Laslo Cheregui, Alberto Mendes ca și de compatriotul nostru Oleg Danovschi au fost îndelung aplaudate ceea ce ne face să credem că perspectivele baletului modern sînt surîzătoare și că ele nu vor întîrzia să se contureze.

Desigur că baletul modern are multe inconveniente, mai ales pentru interpret. Utilizarea unei muzici cu care nu toate urechile s-au obișnuit încă și a unei coregrafii nemaivăzute, eventual uneori prea fantezist, chiar în ipoteza unui excelent dansator, pot șoca pe cei educați în spiritul muzicii și formelor clasice bine cunoscute, armonioase și echilibrate. Dar de multe ori se întîmplă ca un balet modern, să fie plin de conținut, să transmită nu numai idei dar și sentimente tot atît de valoroase ca unul clasic, dar să fie mai ușor perceput și asimilat de omul zilelor noastre pentru că îi „vorbește" pe înțelesul său într-o limbă ușor accesibilă. Am văzut excelenți dansatori care erau terni în baletul clasic și pasionați în cel modern, și asta nu din vina lor.

Sensibilitatea și gustul omului modern sînt diferite de cele ale antecesorilor săi și deci și „pretențiile" sale în materie de artă sînt altele.

Ar fi nedrept dacă nu aș aminti, fie, și sumar, de Festivalul orașului Varna, festival ce se desfășoară paralel cu probele concursului.

Festivalul este o manifestare artistică de bună reputație și cu anumită tradiție care cultivă concertul simfonic și de cameră, recitalul, opera și baletul. El a știut să-și formeze cu timpul o anumită „clientelă" care-l frecventează cu fidelitate. Programul pe care l-a prezentat anul acesta era divers și atractiv, incluzînd numeroase participări străine, multe de un indiscutabil prestigiu. Teatrul academic de operă și balet „Taras Sevcenko" din Kiev, Corul de cameră al Universității „Sfînta Barbara" din S.U.A., soliștii Hector Tossa, Gabrielle Schuber-Treikova, Vl. Malinin, Cathérine Colar, K. Georgjan, Vl. Kainev și alții și-au adus aportul la buna reușită a Festivalului alături de formațiile și artiștii bulgari, dintre care Filarmonica și Opera din Varna mi s-a părut a fi dus „greul".

Excelentă organizarea Concursului și Simpozionului care a răspuns tuturor impreviziunilor, s-a caracterizat prin promptitudine, solicitudine și seriozitate. (Secretarul de organizare Emil Dimitrov).

Direcția Generală a muzicii de la Sofia (condusă de muzicianul Bogomil Ltarsenov) care a dirijat manifestările artistice de la Varna cu măsură, competență și siguranță a trecut și de data asta dificilul examen al organizării, dovedindu-și încă o dată îndemînarea.

DAN NEGREANU

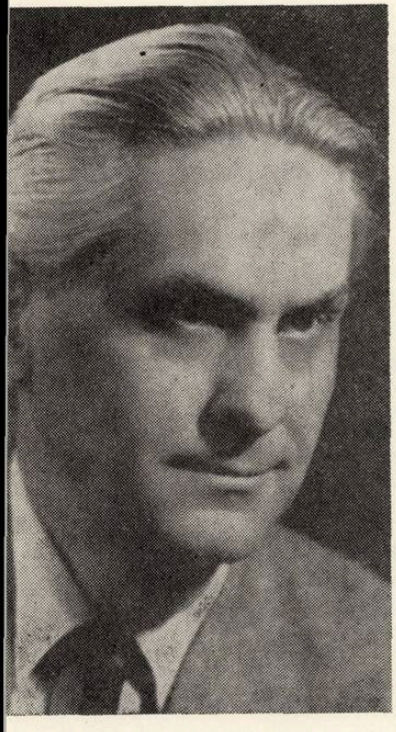
Cu prilejul „*Zilei învățătorului*", la Consiliul de Stat a avut loc, luni 29 iunie, solemnitatea decernării unor titluri și ordine ale Republicii Socialiste România.

Înaltele distincții au fost înmînate de tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretar general al Partidului Comunist Român, Președintele Consiliului de Stat.

Cu acest prilej, compozitorului și profesorului Achim Stoia, rectorul Conservatorului „George Enescu" din Iași, i-a fost acordat titlul de „*Profesor universitar emerit*" al Republicii Socialiste România.

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations
de l'Union des Compositeurs
de la République Socialiste de Roumanie



Tudor Ciortea

SILHOUETTES

Par son activité musicale créatrice et théorique, le compositeur TUDOR CIORTEA s'est affirmé comme l'une des personnalités marquantes de la musique roumaine contemporaine.

Son oeuvre fait ressortir avec prégnance sa manière toute personnelle de mettre en valeur — dans la plénitude de ce moyen très moderne — les ressources du génie mélodique populaire roumain, qui lui font trouver pour s'exprimer — surtout dans le domaine de la musique de chambre vocale et instrumentale, genre qu'il aborde avec succès — un univers d'émotions, dominé par une ambiance lyrique-contemplative autant qu'épique-humoristique.

Ses études de musicologie témoignent d'une remarquable puissance de pénétration de la pensée musicale, d'un sens raffiné du détail et d'un édifiant souci de la manière de s'exprimer.

Né le 28 novembre 1903 à Braşov, TUDOR CIORTEA y est guidé dès son jeune âge par les professeurs Gheorghe DIMA, Rudolf LASSEL, Egon HAJEK et Paul RICHTER. Il poursuit ses études au Conservatoire de Cluj (1923—1924) avec Ilie SIBIANUL (piano), à Bruxelles (1924—1925) avec Joseph JONGEN (contrepoint), à Paris (1926—1928) à l'Ecole Normale de Musique *avec Paul DUKAS (composition) et Nadia BOULANGER (analyses musicales), enfin à Bucarest (1929—1931) où il est l'élève, au Conservatoire, de Ion Nona OTTESCU (contrepoint composition) et de Constantin BRAILOIU (folklore). Il est aussi licencié en droit de la faculté de Bruxelles (1926).*

Parallèlement à son travail de créateur, TUDOR CIORTEA déploie une activité intense de professeur des formes musicales au Conservatoire de Bucarest (dep. 1949), et comme Vice-Président de l'Union des Compositeurs (1963—1968). Concerts-leçons, conférences, communications scientifiques, émissions radiophoniques et de télévision dans le pays et à l'étranger. Auteur d'études et articles dans la REVISTA FUNDAŢIILOR PENTRU LITERATURA ŞI ARTA, MUZICA, CONTEMPORANUL, STUDII DE MUZICOLOGIE, etc.

DISTINCTIONS

Mention I au Prix de Composition George Enescu *(1946), Prix d'Etat II-e cl. (1955), Prix* George Enescu *de l'Académie de la R. S. de Roumanie (1964), Maître émérite de l'Art (1964), Ordre du Mérite Culturel II-e cl. (1966).*

OEUVRE

MUSIQUE SYMPHONIQUE

Trei piese simfonice (Trois pièces symphoniques), 1948 ; *Suita maramureşană (Suite du Maramourech)*, 1949 ; *Passacaglia şi toccata pentru orchestră (Passacaglia et toccata pour orch.)*, 1957 ; *Concertul pentru orchestră de coarde (Concerto pour orch. à cordes)*, 1958, Bucarest, Ed. Mus., 1965 ; *Suita simfonică*, 1963 ; *Variaţiuni pe o temă de colind pentru pian şi orchestră. (Variations sur un thème de noël pour piano et orch.)*, 1969.

MUSIQUE DE CHAMBRE

Joc ţigănesc (Danse tzigane), pièce pour piano, 1927, dans MUZICA, Bucarest, 1954, suppl. nr. 11—12 ; *Trei piese pentru pian (Trois pièces pour piano)*, 1934 ; *Preludiu pentru pian*, 1943 ; *Sonata pentru vioară şi pian (Sonate pour violon et piano)*, 1946, Bucarest, Editions des Fondations pour la Litt. et l'Art, 1947 ; *Sonata pentru violoncel şi pian (Sonate pour violoncelle et piano)*, 1946, revisée 1958, Bucarest, Ed. Mus., 1966 ; *Suita pe teme bănăţene (Suite sur des thèmes du Banat)*, pour piano. 1947, Bucarest, Editions de l'Etat, 1949 ; *Suita pe teme* tîrnăvene *(Suite sur des thèmes de la vallée des Tîrnave)*. pour piano, 1948, Bucarest, ESPLA, 1951 ; *Suita pe teme populare din Bihor (Suite sur des thèmes populaires du Bihor)*, pour violon et piano, 1949, Bucarest, Ed. Mus., 1963 ; *Cvartetul de coarde nr. 1 în sol minor (Quatuor à cordes no. 1 en sol mineur)*, 1952 ; *Sonata pentru pian nr. 2 (Sonate pour piano no. 2)*, 1953, Bucarest, ESPLA, 1955 ; *Rondo pentru vioară şi pian (Rondeau pour violon et piano)*, 1953, Bucarest, Ed. Mus., 1959 ; *Cvartetul de coarde nr. 2 în Fa major (Quatuor à cordes no. 2 en Fa majeur)*, 1954, Bucarest, ESPLA, 1957 ; *Balada pentru violoncel şi pian (Ballade pour violoncelle et piano)*, 1955, Bucarest, Ed. Mus., 1958 ; *Trei piese pentru pian (Poveste, Elegie, Capriciu) (Trois pièces pour piano) (Conte, Elégie, Caprice)*, 1955, Bucarest, ESPLA, 1956 ; *Cvintetul de coarde şi pian*, 1957, Bucarest, Ed. Mus., 1961 ; *Sonata pentru flaut şi pian (Sonate pour flûte et piano)*, 1959, Bucarest, Ed. Mus., 1962 ; *Sonata pentru pian no. 3*, 1959, Bucarest, Ed. Mus., 1963 ; *Nocturne pentru pian*, 1959 ; *Romanţa pentru pian, (Romance pour piano)*, 1960 ; *Rondoletto şi Toccatina pentru pian*, 1960 ; *Sonatina pentru pian*, 1960, dans REPERTORIUL PIANISTIC, VII-e cahier, Ed. Didactiques, 1963 ; *Suita pentru copii pe teme populare (Suite pour enfants sur des thèmes populaires)* pour piano, 1961 ; *Cîntec de seară (Chanson du soir)* pour orgue, 1961 ; *Octet pentru suflători, violă, violoncel şi pian „Din isprăvile lui Păcală"* (Octuor pour instruments à vent, alto, violoncelle et piano *„Les espièglerie de Păcală)*, 1961, revisé en 1966 ; *Sonata pentru clarinet şi pian (Sonate pour clarinette et piano)*, 1962 ; *Sonata pentru trompetă şi pian (Sonate pour trompette et piano)*, 1964 ; *Canzone şi Burlesca pentru corn şi pian (Canzone et Burlesque pour cor et piano)*, 1962, Bucarest, Ed. Mus., 1962 ; *Şase schiţe pentru pian „De-ale copiilor" (Six essais pour piano „Du monde des gosses")*, 1967 ; *Patru cîntece maramureşene pentru pian (Quatre chansons du Maramourech pour piano)*. 1969.

MUSIQUE CHORALE

Patru balade galbene (Quatre ballades jaunes), pour choeur de voix de femmes, vers de Federico Garcia Lorca, 1963, dans CÎNTECE ŞI MADRIGALE, CORURI PENTRU VOCI EGALE DE COMPOZITORI ROMÂNI, Bucarest, Ed. Mus., 1966 ; *Şapte strigături şi o mustrare (Sept clameurs et un reproche)* pour choeur mixte, vers pop., 1967.

MUSIQUE VOCALE

Două lieduri pentru voce şi pian (Deux lieder p. voix et piano), vers de O. Goga et V. Ciordaş, 1927 ; *Trei lieduri pe versuri de Lucian Blaga, D. Ciurezu şi V. Voiculescu (Trois lieder sur des vers de Blaga, Ciurezu et Voiculescu)*, p. voix et piano, 1941, Bucarest, ESPLA, 1953 ; *Şapte lieduri pe versuri de M. Eminescu, (Sept lieder sur des vers d'Eminescu)*, voix et piano 1951, Bucarest, ESPLA, 1955 *(Între păsări — Entre oiseaux —*, dans MUZICA, Bucarest, 1954, suppl. no. 3), *Baladă pentru bariton şi pian (Ballade pour baryton et piano)* vers pop. arrangés par M. Sadoveanu, 1954 ; *Duet pentru tenor şi bariton (Duo pour ténor et baryton)*, avec accompagnement de piano, vers d'Emile Isac, 1956 ; *Trei ghicitori pentru voce şi pian (Trois devinettes pour voix et piano)*, vers pop., 1956, dans LIEDURI, Bucarest, Ed. Mus., 1964 ; *Insingurare (Solitude)*, vers de Mariana Dumitrescu, 1957 ; *Coşarul alb (Ramonneur blanc)*, vers de T. Arghezi, 1957 ; *Trei lieduri pe versuri de Li-Tai Pe*, traduction des vers : A. Maniu, 1957, dans LIEDURI, Bucarest, Ed. Mus., 1964 ; *Cinci lieduri „Din lirica universală" (Cinq lieder de la „Poésie lyrique universelle")*, traductions de L. Blaga, 1958 ; *Trei duete pentru 2 soprane şi pian (Trois duos pour deux sopranos et piano)*, 1963 ; *Trei istorioare despre vînt, (Trois historiettes sur le vent)*, voix, piano et flûte, vers de F. G. Lorca, 1964 ; *Şase cîntece nipone (Six chansons japonaises)*, pour 3 sopranos, violoncelle et piano, 1964 ; *Madrigal*, pour quatuor vocal, cor et piano, vers de T. Arghezi, 1964 ; *Pasărea necunoscută (L'oiseau rare)*, voix et piano, vers de T. Arghezi, 1968 ; *Cîntec în doi (Chanson à deux)*, madrigal pour soprano, baryton, flûte et violoncelle, vers de L. Blaga, 1968 ; *Balada fiului pierdut (Ballade du fils perdu)*, pour 3 sopranos, clarinette, violoncelle et harpe, vers de L. Blaga, 1969 ; *Culori (Couleurs)*, quatre miniatures pour soprano et piano, vers de A. Maniu, 1969.

MUSICOLOGIE

Sonata a III-a pentru vioară şi pian de George Enescu (La III-e Sonate pour violon et piano de Georges Enesco), dans MUZICA, Bucarest, 1955, no. 5 ; *Un maestru al cîntecului românesc. Însemnări cu prilejul concertului de cîntece de Mihail Jora (Un maître du chant roumain. Notes à l'occasion du concert de chansons de Mihail Jora)* dans MUZICA, Bucarest, 1957, no. 1 ; *Cvartetele de Beethoven, (Les Quatuors de Beethoven),* Bucarest, Ed. Mus., 1968 ; *La III-e Sonate pour piano et violon et quelques principes de création de la musique de chambre de Georges Enesco,* dans STUDII DE MUZICOLOGIE, Bucarest, 1968, no. 4.

BIBLIOGRAPHIE

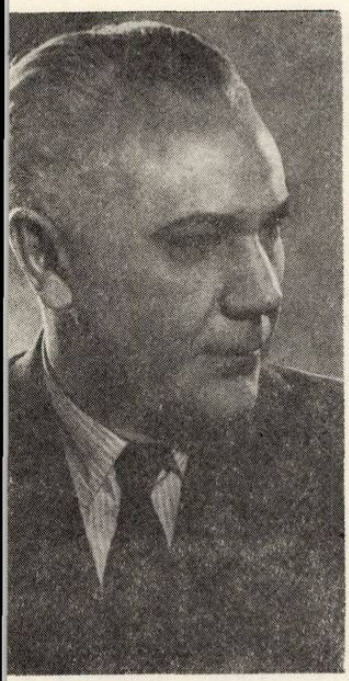
BERGER, Wilhelm G., *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră,* Bucarest, Ed. Mus., 1965 ; BERGER, Wilhelm G., *„Cvartetele de Beethoven" de Tudor Ciortea.* dans MUZICA, Bucarest, 1968, no. 6 ; CRISTIAN, V., *Concertul pentru orchestră de Tudor Ciortea în primă audiţie,* dans MUZICA, Bucarest, 1960, no. 1 ; CONSTANTINESCU, Grigore, *Tudor Ciortea „Cvartetele de Beethoven",* dans CONTEMPORANUL, Bucarest, 3 mai 1968, no. 18 ; *Enciclopedia della musica,* vol. I, Milano, Ed. G. Ricordi, 1963 ; GATTI, Guido M., et BASSO, Alberto, *La Musica. Dizionario I (A-K),* Torino, Unione Tipografico — Editrice Torinese, 1968 ; JALOBEANU, Anca, *„Cvartetele de Beethoven",* dans STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI, Bucarest, 1969, no. 1 ; MIEREANU, Costin, *Prime audiţii româneşti, Tudor Ciortea : Passacaglia şi Toccata,* dans CONTEMPORANUL, Bucarest, 24 décembre 1965, no. 52 (1002) ; PORFETYE, Andreas, *Octet pentru suflători, două viole şi pian de Tudor Ciortea,* dans MUZICA, Bucarest, 1962, no. 7 ; PORFETYE, Andreas, *Tudor Ciortea,* dans MUZICA, Bucarest, 1964, no. 5—6 ; SEEGER, Horst, *Musiklexikon,* vol. I, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1966 ; SZABOLCSI, Bence — TÓTH, Aladár, *Zenei Lexikon,* vol. I, Budapesta, Zenemükiadó Vállalat, 1965.

DISCOGRAPHIE

Concerto pour orchestre à cordes, dir. : Iosif Conta, orchestre de la R.T.V.-Roum. (ECE 0324).

Octuor pour instruments à vents, alto, violoncelle et piano „Les espiègleries de Pacala", le Quintette d'instruments à vent *George Enescu* (ECE 0324).

„A l'étoile" (du cycle des sept lieder sur vers d'Eminescu), voix : Emilia Petrescu, piano : Suzana Szőrényi.



Sigismund Toduţă

Par sa création particulièrement représentative et par son activité didactique pleine de valeur, le compositeur Sigismund TODUŢA occupe une place importante dans le contexte de notre vie musicale actuelle. Personnalité artistique complexe, créateur possédant en maître une technique de composition des plus solides, Sigismund TODUŢA a apporté une remarquable contribution au développement de la musique symphonique et choralesymphonique roumaine.

Né à Simeria le 17 mai 1908, il commence sa formation musicale dès les années de lycée. Suit les cours de la Section pédagogique, ensuite ceux de composition, au Conservatoire de Cluj, étant l'élève des professeurs Marţian NEGREA (harmonie, contrepoint, composition) et Ecaterina FOTINO-NEGRU (piano). Continue ses études à Rome à l'Academia Santa Cecilia sous la direction de maîtres tels que Ildebrado PIZZETTI (composition) et Alfredo CASELLA (piano). En même temps, il s'occupe de l'étude paléografique et du déchiffrage d'anciens documents musicaux en notation neume antique. Obtient en 1938 le titre de docteur en musicologie, que lui valent la découverte, la transcription et le commentaire d'un semblable document (XVI-ème siécle).

De retour dans son pays, Sigismund TODUŢA este normmé professeur de musique à Blaj, pour passer ensuite au Conservatoire de Cluj ou il sera professeur de théorie et solfège (1946—1949), d'harmonie, contrepoint et fugue (1949—1955), de composition (à partir de 1956), enfin recteur (1962—1964).

Auteur d'articles et études dans diffàrentes publications (REVISTA CRITICĂ, MUZICA, CONTEMPORANUL, SCÎNTEIA, TRIBUNA de Cluj, etc.), Sigismund TODUŢĂ est aussi présent par les communications scientifiques dans les congrès de musique du pays et de l'étranger, à la Radio et à la Télèvision, donne des concerts-leçons, fait partie des jurys nationaux et internationaux des concours de musique. En 1970 il est élu membre de l'Académie des Sciences Politiques et Sociales de la République Socialiste de Roumanie.

DISTINCTIONS

II-e prix de composition *George Enescu* (1940), Ordre du Travail III-e cl. (1945), Prix d'Etat (1954, 1956), Maître Emérite de l'Art (1957), Ordre du Mérite Culturel II-e cl. (1966), Ordre du Mérite Culturel I-re cl. (1969).

OEUVRE

MUSIQUE D'OPÉRA

Meşterul Manole (Maître Manole), opéra en 3 actes, livret de Ana Voileanu-Nicoară, d'après Lucian Blaga.

MUSIQUE SYMPHONIQUE

Miorița, oratorio en un acte pour solistes, choeur et orchestre, vers populaires, 1958 ; *Balada Steagului (La ballade de l'Etendard)*, pour soprano, choeur mixte et orchestre, vers de Victor Tulbure, 1961.

MUSIQUE SYMPHONIQUE

Eglogă pentru orchestră (Eglogue pour orchestre), 1933 ; Variațiuni simfonice (Variations symphoniques), 1940) ; Concertul pentru pian și orchestră (Concerto pour piano et orchestre), 1943 ; *Patru tabulaturi pentru lăută de Valentin G. Backfark transcrise pentru orchestră de coarde (Quatre tabulatures pour luth de Valentin Graf Backfark transcrites pour orchestre à cordes)*, 1950 ; *Concertul pentru orchestră de coarde (Concerto pour orchestre à cordes)*, 1951, Bucarest, ESPLA, 1957 ; *Divertisment pentru orchestră de coarde (Divertissement pour orchestre à cordes), 1951 ; Simfonia I în Re major (I-re Symphonie en Ré majeur)*, 1954, Bucarest, Ed. Musicales, 1960 ; *Simphonia II-a în re minor (cu orgă) „In memoria lui George Enescu" (II-e Symphonie en ré-mineur, à orgue, „A la mémorie de Georges Enesco")*, 1956, Bucarest, Ed. Musicales, 1965 ; *Simfonia III-a „Ovidiu" (III-e Symphonie, „Ovide")*, 1957 ; *Uvertura festivă (Ouverture de fête)*, 1959 ; *Simfonia IV-a pentru orchestră de coarde (IV-e Symphonie pour orchestre à cordes)*, 1961 ; *Simfonia V-a (V-e Symphonie), 1963.*

MUSIQUE DE CHAMBRE

Passacaglia pentru pian, 1943, Timișoara, Ed. Moravetz, Bucarest, ESPLA, 1957 ; *Sonatina pentru pian*, 1950, Bucarest, ESPLA, 1951 ; *Suită de cîntece și dansuri românești pentru pian (Suite de chansons et danses roumaines pour piano)*, 1951 dans Repertoriu pianistic *(Répertoire de piano)*, Bucarest, Ed. Didactiques, 1963 ; *Sonata pentru violoncel și pian, (Sonate pour violoncelle et piano)* 1952 ; *Adagio pentru violoncel și pian, (Adage p. violoncelle et piano)*, 1954, dans MUZICA, Bucarest, 1955, suppl. no. 3, 1955 ; *Sonata pentru flaut și pian, (Sonate p. flûte et piano)* 1952, Bucarest, ESPLA, 1956 ; *Sonata pentru vioară și pian (Sonate p. violon et piano)* 1953, Bucarest, ESPLA 1957 ; *Sonata pentru oboi și pian, (Sonata p. hautbois et piano)*, 1956, Leipzig, VEB Hofmeister, 1960.

MUSIQUE CHORALE

Liturghia pentru patru voci egale (Liturgie pour quatre voix égales) 1938 ; *Norul (Nuage)*, choeur pour voix égales, vers de Vlaicu Bîrna, 1951 ; *Triptic*, choeurs pour voix égales, vers de Ana Voileanu-Nicoară, 1951 ; *20 Coruri pe voci egale (20 choeurs pour voix égales)*, I-er cahier, Bucarest, Ed. Musicales, 1966 ; *10 Coruri mixte (10 choeurs mixtes)*, II-e cahier, Bucarest, Ed. Musicales, 1968 ; *15 Coruri* mixte (15 Choeurs mixtes), III-a cahier, Bucarest, Ed. Musicales, 1970 ; *Arhaisme (Archaismes)*, suite de choeurs mixtes, vers de Mihail Celarianu, 1969.

MUSIQUE VOCALE (xoix et piano)

Cinci lieduri pe versuri de Mihail Eminescu (Cinq lieder sur vers d'Eminescu), 1942 ; vers de Vlaicu Bîrna, 1951 ; *Primăvara (Printemps)*, vers de Ilie Balea, 1952 ; *Dac'aș fi (Si j'étais)*, vers de Ion Brad, 1952 ; *Patru cîntece populare pentru bariton și pian Quatre chansons populaires pour baryton et piano)*, 1953 ; *Trei lieduri pe versuri de Lucian Blaga, (Trois lieder sur vers de Blaga)*, 1956.

MUSICOLOGIE

L'idée cyclique dans les sonates de George Enescu dans STUDII DE MUZICOLOGIE, Bucarest, 1968, no. 4 ; *Formele muzicale ale barocului în operele lui J. S. Bach (Formes du baroque musical dans les oeuvres de J. S. Bach)*, vol. I, Bucarest, Ed. Musicales, 1969.

BIBLIOGRAPHIE

BALEA, Ilie, *Profiluri muzicale : Despre simfonismul lui Sigismund Toduță*, dans TRIBUNA, Cluj, 24 janvier 1959, no. 4 (103) ; BALEA, Ilie, *Balada Steagului de Sigismund Toduță*, dans TRIBUNA, Cluj, 8 juin 1961, no. 23 (227) ;BALEA, Ilie, *La Miorița*, dans TRIBUNA, Cluj, 13 novembre 1969, no. 46 ; BĂLAN, George, *Compozitorul și publicul său. Convorbire cu Sigismund Toduță*, dans CONTEMPORANUL, Bucarest, 31 mars 1961, no. 13 (755) ; BERGER, Wilhelm, G., *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră*, Bucarest, Ed. Musicales, 1965 ; BOBESCU, Sanda, *Cronica discului. Sigismund Toduță*, dans SCÎNTEIA, Bucarest, 18 juillet 1969, no. 8129 ; BUGHICI, Dumitru, *Suita și sonata*, Bucarest, Ed. Musicales 1965 ; CIORTEA, Tudor, *Sigismund Toduță la 60 de ani. În loc de portret*, dans TRIBUNA, Cluj, 16 mai 1968, no. 20 (590) ; COMES, Liviu, *Sigismund Toduță : Formele muzicale ale barocului în operele lui J. S. Bach*, dans TRIBUNA, Cluj, 12 juin 1969, no. 24 ; COSMA, Viorel, *Compozitori și muzicologi români* Bucarest, Ed. Musicales, 1965 ; DRAGEA, Emiliu, *„Miorița" de Sigismund* Toduță, dans FĂCLIA, Cluj, 29 octobre 1969, no. 7148 ; *Enciclopedia della musica*, vol. IV, Milano, Ed.

G. Ricordi, 1964 ; GHIRCOIAȘIU, Romeo, *Sigismund Toduță*, dans STEAUA, Cluj, 1956, no. 4 ; GHIRCOIAȘIU Romeo, *Simfonia „Ovidiu" de Sigismund Toduță*, dans TRIBUNA, Cluj, 21 février 1959, no. 8 (107) ; HERMAN, Vasile, *Profesorul*, dans TRIBUNA, Cluj, 16 mai, no. 20 (590) ; HERMAN, Vasile, *Sigismund Toduță*, dans MUZICA, Bucarest, 1965, no. 6 ; HOFFMAN, Alfred, *Oratoriul „Moriția de Sigismund Toduță*, dans ROMÂNIA LIBERĂ, Bucarest, 12 octobre 1969 ; LEAHU, Alexandru, *Simfonia II-a de Sigismund Toduță*, dans MUZICA, Bucarest, 1963, no. 10 ; MARCU, George, *Colocvii muzicale. Sigismund Toduță despre simfonismul românesc* dans TRIBUNA, Cluj, 1 février 1958, no. 5 (52) ; MERIȘESCU, Gheorghe, *Compozitorul și pedagogul Sigismund Toduță*, dans TEATRU ȘI MUZICĂ, Bucarest, 1955, no. 1; MIEREANU, Costin, *Lucrări corale de Sigismund Toduță* dans MUZICA, Bucarest, 1967, no. 8 ; POPOVICI, Doru, *„Balada Steagului" de Sigismund Toduță* dans MUZICA, Bucarest, 1961, no. 7 ; POPOVICI, Doru, *Muzica corală românească*, Bucarest, Ed. Musicales, 1966 ; POPOVICI, Doru, *Compozitorul*, dans TRIBUNA, Cluj, 16 mai 1968, no. 20 (590) ; POPOVICI, Doru, *Formele muzicale ale barocului în operele lui J. S. Bach de Sigismund Toduță*, dans MUZICA, Bucarest, 1969, no. 11 ; SBÂRCEA, George *Prima audiție a Simfoniei a III-a de Sigismund Toduță*, dans MUZICA, Bucarest, 1957, no. 10 ; SBÂRCEA, George, *Sigismund Toduță despre muzica barocului*, dans INFORMAȚIA BUCUREȘTIULUI, Bucarest, 6 mai 1969, no. 4887 ; SIMIONESCU, Mircea, *Stagiunea muzicală la Radioteleviziune. Concert inaugural*, dans SCÎNTEIA, Bucarest, 13 octobre 1969, no. 8215 ; SZABOLSCSI, Bence — TÓTH, Aládar, *Zenei Lexikon*, vol. III, Budapest Zenemükiádo Vállalat 1965 ; TODUTA, *Sigismund*, dans *MGG*, vol. XIII, Kassel, Bärenreiter Verlag, 1966 ; ȚĂRANU, Cornel, *Sigismund Toduță la 50 de ani*, dans TRIBUNA, Cluj, 22 août 1959, no. 34 (133) ; ȚĂRANU, Cornel, *Simfonia a III-a de Sigismund Toduță*, dans TRIBUNA, Cluj, 10 mars 1960, no. 10 (162) ; ȚĂRANU, Cornel *Oratoriul „Moriția" de Sigismund Toduță*, dans LUCRĂRI DE MUZICOLOGIE, Cluj, 1969, no. 5 ; ȚĂRANU, Cornel, *„Moriția" de Sigismund Toduță*, dans MUZICA, Bucarest, 1969, no. 12 ; etc.

DISQUES

Concerto pour orchestre à cordes dir. : Emil Simon, Orch. de la Philarmonie de Cluj (ECE 0387).

Passacaglia pour piano. Ninuca Oșanu, piano (ECE 0387).

Sonate pour piano. Ninuca Oșanu, piano (ECE 0387).

Adage pour violoncelle et piano. Radu Aldulescu (violoncelle), Albert Guttman (piano) (ECE 0387).

CONSTANTIN V. DRĂGOI

Considérations concernant le plan tonal dans l'oeuvre de Beethoven

De quelque point de vue qu'on l'envisage, l'oeuvre de Beethoven surgit également riche, également chargée de significations multiples et d'une perfection qui est celle de la nature — de ses monuments ou de ses grands phénomènes. Elle est, cette perfection, comme le couronnement d'un immense travail de pensée, de laborieuses recherches, continuelles et passionnées, concentrées sur la réalisation d'un maximum d'équilibre, d'un optimum de la forme et d'un absolu de clarté. Ludwig van Beethoven demeure l'un des grands bâtisseurs de l'art des sons, l'artisan de la synthèse des conquêtes du classicisme viennois et des acquisitions du baroque, en même temps que l'éclaireur sur la voie des nouvelles orientations d'avenir — le romantisme du XIX-e siècle et le constructivisme de la première moitié de notre siècle.

Sans cesse préoccupé d'élargir les relations harmoniques et de diversifier les plans tonals dans des ouvrages de vastes proportions, Beethoven apparaît, dès le commencement, comme le continuateur en droite ligne de ces deux grands forgerons du classicisme viennois : Haydn et Mozart.

Rappelons dans ce sens les surprenantes modulations mozartiennes de la Symphonie en sol mineur ou de la Fantaisie en ut mineur, aussi bien que les relations de tierce qui se font jour dans toute une suite d'ouvrages écrits par Haydn entre 1793 et 1797 [1].

A son tour, dans ses trois Trios op. 1 pour piano, violon et violoncelle, Beethoven en appellera à ces mêmes relations de tierce. Ainsi, dans le Trio no. 2, la première partie se déroule en Sol majeur, tandis que la seconde en Mi majeur. D'ailleurs, fait intéressant, les relations de tierce marquent déjà une tendance de pénétration à l'intérieur des parties, en définissant le rapport de sections contrastantes [2]. D'autres bizarreries harmoniques — annonciatrices d'un Beethoven à venir, novateur — sont présentes aussi dans les deux autres ouvrages de l'opus 1. Dans le Trio no. 1 en Mi bémol majeur par exemple, la Coda finale s'étaie sur une tonalité en Mi majeur qui sera, du reste, le support de la dernière apparition complète du thème de base. Le compositeur Wilhelm Berger nous en parle : „Les surprises harmoniques sont partout présentes, mais la mutation de l'ensemble du *Mi bémol* majeur initial dans le *Mi majeur,* lumineux et pur, dépasse tout ce que l'on ait pu attendre. Le principe des changements de tonalité vers la fin des mouvements, notamment dans la forme du rondeau, demeure un élément constitutif de beaucoup d'oeuvres ultérieures, étant une remarquable conquête" [3].

La même relation, exactement, se retrouve aussi dans la Coda finale de la Sonate pour piano op. 7, en Mi bémol majeur. Là aussi, le refrain revient, un demi-ton plus haut, c'est-à-dire en Mi majeur. Suivant l'expression d'Edwin Fischer, la modulation est „d'une géniale inspiration" [4].

Par contre, dans le Trio no. 3, la mutation se produit inversement, c'est-à-dire au demi-ton inférieur : dans la Coda finale, le thème-refrain apparaît en si mineur (au lieu de do mineur).

Dans d'autres oeuvres, les incidents harmoniques sortis de l'ordinaire, n'apparaissent plus dans les finals, mais dans les premières parties mêmes. Dans l'occurence, les trois autres parties se déroulent de manière absolument normale, sans le moindre écart de l'ordinaire classique. C'est le cas des Sonates pour piano op. 2, no. 2 (La majeur) et no. 3 (Do majeur), dont les deuxièmes thèmes présentent un caractère modulant et une construction par séquences.

Dans le Quatuor à cordes op. 18, no. 6, l'introduction lente du final, cette célèbre „La Malinconia", constitue, de par son caractère modulant, non stable, l'élément surprise. Cette page exceptionnelle diffère du tout au tout aussi bien des trois parties l'ayant précédée, que du final qu'elle amène.

Une loi semble par conséquent régir les oeuvres de jeunesse de Beethoven, celle de la compensation qui dose l'évènement harmonique dans le cadre d'un cycle de mouvements. Un ou deux écarts du plan tonal habituel, placés à certains moments qui diffèrent d'une oeuvre à l'autre, réalisent l'intensification de l'expression et le soulignement des contrastes, le retour au climat général de l'oeuvre devenant par cela même d'autant plus possible et plus nécessaire. Il est évident que, de manière indirecte, ces évènements exerceront leur influence sur l'équilibre d'ensemble, en projetant leur lumière sur l'oeuvre toute entière (ainsi de „La Malinconia" qui agit même rétroactivement, jusqu'à devenir partie caractéristique et surnom de tout le quatuor).

En dosant avec beaucoup de soins les procédés harmoniques, le compositeur évite tout abus d'effets spéciaux.

Le rôle constructif de l'harmonie dans le cadre de l'architectonique musicale devient chez Beethoven toujours plus important à mesure qu'il avance parmi ses oeuvres de maturité. Il intègre ses procédés nouveaux, le plus organiquement possible, conformément à un plan rigoureux, établi en dehors de toute tentative d'improvisation ; quant aux différentes évolutions tonales — pour éloignées qu'elles soient des normes traditionnelles — et aux modulations — surprises, elles n'apparaissent plus

---

1. Le Quatuor à cordes op. 74, no. 3, en sol mineur (p. II Mi majeur) ; la Symphonie no. 99 en Mi bémol majeur (p. II Sol majeur) ; la Symphonie no. 104 (Menuet en Ré majeur, Trio en Si bémol majeur) ; le Quatuor à cordes op. 76, no. 5, en Ré majeur (p. II en Fa dièse majeur).

2. Dans le Largo, en Mi majeur, une section en Sol majeur fait son apparition, et dans le Menuet, en Sol majeur, c'est un Trio en si mineur.

3. Wilhelm Georg Berger : *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră* (Guide de musique instrumentale de chambre), Editions Musicales, Bucarest, 1965.

4. Edwin Fischer : *Ludwig van Beethoven Klaviersonaten,* Insel-Verlag, 1958.

comme des effets isolés. Aussi intense que soit leur résultat en matière d'expression, c'est bien le rôle structural qui s'avère être le plus important. Cependant que l'harmonie cesse d'être un facteur subordonné, la forme tend de plus en plus vers des représentations toujours plus particulières. Un vif dialogue entre l'harmonie et la forme entraînera, des deux côtés, d'importantes innovations, en frayant par cela même une large voie au romantisme et à d'autres orientations ultérieures. On y trouve des contrastes de tonalité, particulièrement puissants, et des modulations se déployant sur de grands espaces, qui appellent d'autres dimensions des formes ainsi que de nouveaux équilibres ; de même, le choc d'idées musicales antithétiques engendre des conflits de tonalité et des relations harmoniques pleines de tension. Finalement, cause et effet se confondent dans le processus si complexe de la création beethovénienne.

On observe une série de concordances si l'on examine le rapport tonal entre les différentes parties d'ouvrages plus amples (sonates, quatuors, concertos, symphonies, etc.) aussi bien que le rapport tonal de l'intérieur des parties (entre les thèmes ou les sections).

Le penchant de prédilection du compositeur pour les relations de tierce se manifeste tant au premier niveau (celui des mouvements d'un oeuvre) [5], qu'au deuxième (de la construction interne de chaque partie) [6].

---

[5]. Relations de tierce mineure dans : Sonate pour piano, op. 7, Sonate pour violon et piano no. 3, Trio op. 70, no. 2 (p. I Mi bémol, p. II Do), Quatuor op. 130 (I, Si bémol, IV, Sol), Quatuor op. 85 (I, Fa, II, Ré).

Relations de tierce majeure dans : Sonates pour piano op. 10, no. 1 et op. 13, Sonate pour violon et piano no. 7, V-e Symphonie (I, Do, II, La bémol), Sonate op. 31, no. 2 (I, Ré, II, Si bémol), IX-e Symphonie (I, Ré, III, Si bémol), Sonate op. 57 (I, Fa, II, Ré bémol), Quatuor op. 132 (I, La, III, Fa lydien). De même que dans : Sonates pour violon et piano no. 8 et no. 10 (I, Sol, II, Mi bémol), Sonate op. 101 (I, La, II, Fa), VII-e Symphonie (I, La, III, Fa), Quatuor op. 18, no. 3 (I, Ré, II, Si bémol), Quatuor op. 135 (I et II, Fa, III, Ré bémol). La tierce majeure ascendante apparaît dans la Sonate op. 2, no. 3 (I, Do, II, Mi) et dans le Trio op. 97 (I, Si bémol, III, Ré), Sonate op. 106 (I, Si bémol, II, Fa dièse), Concerto no. 3 pour piano et orchestre (I, Do, II, Mi).

[6]. Relations de tierce mineure dans : VIII-e Symphonie (IV — 1-er thème : Fa, 2-e thème, La bémol), Trio op. 97 et Sonate op. 106 (I — 1-er thème : Si bémol, 2-e thème : Sol), Sonate op. 27, no. 1 (I — Mi bémol-Do-Mi bémol), VII-e Symphonie et Quatuor op. 132 (III — Fa-Ré-Fa), Quatuor op. 95 (Scherzo Fa, trio II Ré) et Sonate op. 13 (I — 1-er thème : Do, 2-e thème : le début en Mi bémol).

Relations de tierce majeure dans : Sonate op. 31, no. 1 (I — 1-er thème : Sol, 2-e thème : Si), Sonate op. 53 (I — 1-er thème : Do, 2-e thème : Mi), Trio op. 70, no. 2 (IV — 1-er thème : Mi bémol, 2-e thème : Sol), Quatuor op. 135 (IV — 1-er thème : Fa, 2-e thème : La), V-e Symphonie (II La bémol — Do etc.), Quatuor op. 130 (I, 1-er thème : Si bémol, 2-e thème : Sol bémol), Sonate op. 31 no. 1 (II Do — La bémol — Do), Sonate op. 13 et Quatuor op. 127 (II La bémol, avec un épisode médian en Mi). De même, dans : Quatuor op. 127 (I, 1-er thème : Mi bémol, 2-e thème : Sol), VII-e Symphonie (IV, 1-er thème : La, 2-e thème : Do dièse), Quatuor op. 95 (I, 1-er thème : Fa, 2-e thème Ré bémol), Quatuor op. 132 (I, 1-er thème : La, 2-e thème, Fa), IX-e Symphonie (I, 1-er thème : Ré, 2-e thème : Si bémol), Sonate op. 111 (I, 1-er thème : Do, 2-e thème : La bémol), Sonate op. 10, no. 2 et Sonate op. 110 (II, Fa — Ré bémol — Fa), Sonate op. 14, no. 1 (II Mi-Do-Mi), Sonate no. 10 pour violon et piano et Sonate op. 79 (III et, respectivement, II : Sol-Mi bémol-Sol).

Par suite de l'extension considérable du cadre de la forme sonate — soit par la modification des proportions des différentes sections, soit par l'interpénétration d'autres formes (lied, rondeau et même fugue), soit encore par l'emploi, quelquefois, du principe de la variation ou du style récitatif et de certains éléments pris aux sections introductives —, des incidents harmoniques beaucoup plus riches se produiront à l'intérieur de la Sonate beethovénienne, qui conduiront à des plans tonals extrêmement diversifiés. Les sections d'exposition amplifiée, complexe, se rattachent à la période moyenne de création du compositeur et la caractérisent tout spécialement : c'est le moment des grandes Sonates, des Symphonies et des Quatuors Razumovski. Le rôle de l'harmonie est ici non seulement de faire ressortir le contraste entre des thèmes antinomiques, mais aussi, souvent, d'éclairer des conflits intrinsèques dans le cadre d'un même thème.

D'ailleurs, l'exposition du thème principal au moyen de deux tonalités différentes constitue l'un des procédés innovateurs de Beethoven.

Ce déplacement de la tonalité se produit d'habitude dans l'intervalle de la seconde, de nouveaux rapports étant de ce fait créés entre les intervalles de la seconde et de la tierce. Ainsi, dans la Sonate pour piano op. 31, no. 3, le premier thème est exposé en Sol majeur, ensuite en Fa majeur, et le deuxième thème débute en Si majeur. A la reprise, le deuxième thème — transposé en Mi majeur — continue de maintenir la relation de tierce que nous retrouverons plus tard aussi dans la deuxième partie (Do — La bémol).

Ces mêmes relations reparaissent dans la première partie de la Sonate „L'Aurore" („Waldstein"), op. 53. La double exposition : Do — Si bémol de l'idée initiale est là aussi suivie d'un second thème à la tierce majeure supérieure.

Dans quelques ouvrages, le déplacement se produit par la transposition du thème principal dans le demi-ton supérieur, c'est-à-dire dans la tonalité napolitaine. Il n'est pas dépourvu d'intérêt de poursuivre les conséquences de ce fait dans la construction architectonique de toute une série de compositions. Dans la Sonate op. 57 („Appassionata"), le thème principal est exposé en Fa et ensuite en Sol bémol. Le développement commence à sens inverse, à la seconde inférieure (Mi). Le final connaît une affirmation tout aussi puissante de la relation napolitaine : le premier thème contient là encore la transposition de Fa à Sol bémol d'une idée mélodique (deux mesures) et le second thème débute directement sur l'accord de sixte napolitaine de Do [7].

Même relation napolitaine dans les Quatuors à cordes op. 59, no. 2 et op. 95 et de même dans le cadre de l'exposition des thèmes initiaux. Ces deux ouvrages font dire à Arnold Schönberg — en s'y référant — que l'insertion de la sixte napolitaine dans le contenu du thème principal doit être tenue pour une manifestation de tonalité élargie [8]. Il ne fait pas de doute que l'incursion de Beethoven dans le domaine de la tonalité napolitaine n'est pas fortuite, qu'elle ne poursuit pas un simple effet momentané, un effet de surprise sans conséquences aucunes sur la construction d'ensemble de l'oeuvre musicale.

---

[7]. Ce même Ré bémol qui domine la section de développement de la première partie (22 mesures) et qui se trouve à la base de tout l'Andante.

[8]. Arnold Schönberg : *Die Formbildenden Tendenzen der Harmonie*, B. Schott's Söhne, Mayence, 1957.

A examiner avec attention les relations tonales du Quatuor op. 95 en Fa, on constate en effet que le même Sol bémol du thème principal reparaît à la troisième partie (Scherzo en Fa — Trio I en Sol bémol). Ou encore que, dans la première partie, la tonalité du deuxième thème (Ré bémol), située à la tierce par rapport au Fa mineur du thème initial, établit en même temps la relation usuelle de quinte par rapport au même thème déplacé au demi-ton (Sol bémol). Mais, là encore, dans le cadre de ce deuxième thème, une relation napolitaine se fait jour, sous la forme d'une inflexion vers le Ré. Ce Ré constituera, à son tour, la tonalité de la partie lente (Allegretto ma non tropo) et du trio II du scherzo. Voici donc un plan tonal aussi inaccoutumé que cohérent et bien organisé.

Le Quatuor op. 59, no. 2, présente un tableau semblable (début du premier thème : Mi — Fa), ainsi qu'une nouveauté frappante dans le final. Après les trois premières parties centrées autour du Mi, le final, indécis, oscille entre le Do majeur du refrain et la tonalité principale laquelle, en fin de comptes, réussira de s'imposer. Par conséquent, dans ces deux oeuvres, comme dur este dans d'autres où il maintient un centre tonal unique durant toutes les parties (on constate une préférence marquée du compositeur pour la mono-tonalité dans 15 sonates pour piano, sur le total des 32), Beethoven ne se borne pas aux seules relations de la suite préclassique. Aussi, les conflits de tonalité à l'intérieur de chaque partie, les incursions dans des régions éloignées, caractérisent non seulement les sections de développement et la Coda, mais l'exposition même de certains thèmes de base. C'est dans ce cas que nous devons placer la mutation vers la tonalité napolitaine, de la première partie, et l'ambiguïté du refrain du final.

La relation de tierce, promue en quelque sorte au rôle d'ordonnateur de la construction musicale, se retrouve, appliquée avec conséquence, dans une série de créations, comme par exemple dans la VII-e Symphonie en La majeur. Ici, l'introduction modulante connaît pourtant deux points de stabilité correspondant à des expositions thématiques : une fois en Do, une deuxième fois en Fa, les deux expositions étant comme des encadrements à la tierce du centre La. L'Allegretto (de la II-e partie) maintenant le centre La (mineur), ce sera au scherzo de s'éloigner de la tonalité de base, et à nouveau d'une tierce (Fa), son trio débutant par une autre tierce plus bas (en Ré). La relation de tierce régit aussi dans le final (1-er thème en La, 2-e thème en do dièse). Mêmes relations aussi dans la IX-e Symphonie : à la troisième partie, dans les alternances survenant entre les deux sections (Adagio et Andante). En voici le plan : Si bémol — Ré — Si bémol — Sol — Mi bémol — Do bémol, pour revenir à la manière napolitaine au Si bémol du début. La majorité des espaces stables du point de vue de la tonalité se placent finalement à la tierce par rapport au centre Ré.

Quant aux Six variations pour piano op. 34, elles nous offrent un plan très simple, mais absolument singulier dans le cadre de la dite forme. Le thème s'y déroule en Fa majeur et les variations, tour-à-tour, se déplacent à une tierce inférieure : Ré — Si bémol — Sol — Mi bémol — do mineur. Ce ne seront que la dernière variation et la Coda qui ramèneront la tonalité initiale. Aussi simple, le plan tonal du Quatuor op. 135 : le Fa majeur encadre dans la deuxième partie, un trio centré sur le La majeur ; relation de tierce également dans la troisième partie — Ré bémol majeur — et retour du rapport Fa-La dans les deux thèmes du final.

La Sonate no. 10 pour violon et piano offre, elle aussi, d'intéressantes situations tonales : dans l'exposition de la première partie, les thèmes semblent se présenter à l'habituel intervalle de quinte : Sol — Ré ; mais une légère incursion vers le Si bémol du second thème engendrera à la reprise une autre incursion vers le Mi bémol et cela, non seulement dans le cadre du même thème mais surtout dans le premier thème (22 mesures). C'est encore Mi bémol majeur — autrement dit une relation de tierce majeure inférieure — qui va constituer la tonalité de la seconde partie et de la section médiane de la troisième partie, pour revenir aussi au final (sept mesures) par une reprise du thème principal. C'est ici du reste qu'apparaissent également de nombreuses incursions vers le Si majeur — c'est-à-dire encore une relation de tierce majeure, en ascendance. Il est par conséquent peu probable que toutes ces reprises et toutes ces symétries se produisent au hasard.

Nous avons examiné l'importance de la relation de tierce dans des oeuvres beethovéniennes appartenant à différentes périodes de la création du compositeur. Comme suite, nous présentons, comparativement, la manière dont Beethoven applique un semblable principe d'organisation à trois de ses compositions de tout premier ordre, considérées parmi les sommets des genres respectifs : le Trio op. 97 „L'Archiduc", la Sonate op. 106 „Hammerklavier" et le Quatuor op. 130, tous ces morceaux étant en Si bémol majeur. Dans toutes les premières parties, le second thème apparaît à la tierce inférieure : Sol majeur dans le Trio et la Sonate et Sol bémol majeur dans le Quatuor. La deuxième partie est, chaque fois, un scherzo qui se maintient — y compris dans le Trio — dans la tonalité de base (avec les variations qu'apporte l'homonyme). Par contre, les mouvements suivants présentent des différences de plus en plus marquées, qui ne sont que les résultats des quelques légères différenciations enregistrées sur le parcours, notamment sur le plan des détails. Ainsi, dans la Sonate „Hammerklavier", du fait d'une brève incursion — une inflexion vers le demi-ton supérieur qui se fait jour à la fin du développement de la première partie (un stretto en Si majeur) aussi bien que dans la Coda (en Si mineur) de la deuxième partie — la modulation dans la tonalité napolitaine[9] de la troisième, n'en aura qu'un effet plus puissant, en devenant caractéristique de son thème principal et en couvrant, à la reprise, aussi le second thème. En ce qui concerne la tonalité des deux thèmes, ils se trouvent à nouveau en relation de tierce, tant l'un par rapport à l'autre (Fa dièse, Ré) que rapportés à la tonalité de base (Si bémol).

Dans le Trio „L'Archiduc", l'opposition tonale du début — premier thème : Si bémol majeur, second thème : Sol majeur — engendrera les modulations des autres parties. Cependant que Si bémol demeure comme un repère fixe,

---

[9] C'est la tonalité même du second thème de la première partie (en Sol, majeur).

Sol majeur représente le point de départ de tonalités plus éloignées : dans tout l'Andante à variations, ce sera le Ré majeur (aussi bien une relation de tierce eu égard au Si bémol), tandis que La majeur modulera une section du final et même le Mi majeur créera une surface de contraste à l'intérieur du scherzo.

Des relations de tierce majeure s'imposent dans la première partie du Quatuor op. 130 (les thèmes : Si bémol — Sol bémol ; début du développement : Ré). Les deux relations de tierce mineure suivent : Ré bémol pour la III-e partie et Sol pour la IV-e. Mais, dans ces parties, la parenté est multiple, Ré bémol avoisinant le deuxième thème de la première partie et Sol la tonalité du développement. En échange, entre la III-e partie et la IV-e s'établit un rapport de triton. Le premier final de l'oeuvre — devenu par la suite la Grande Fugue op. 133 — ramène dans les deux fugues internes le rapport tonal initial : Si bémol majeur — Sol bémol majeur, auréolant le Quatuor de l'éclat d'une parfaite unité.

Après avoir créé une oeuvre de la taille du Quatuor op. 130, avec ses six parties, Beethoven s'est lancé dans une entreprise qui dépassait comme envergure et complexité tout ce que l'on avait imaginé jusqu'alors en fait de musique de chambre. Il s'agit du Quatuor op. 131 en do dièse mineur.

Beethoven y réussit la synthèse de ses acquisitions techniques de composition : l'écriture polyphonique de ses dernières créations (à coup sûr, le premier grand moment du contrepoint après Bach), l'harmonie modulante qui évolue avec souplesse dans le cadre d'une tonalité élargie, l'instrumentation pleine de vie, faisant usage des ressources variées de la technique des cordes, l'architectonique audacieuse qui accomplit l'équilibre des sept parties en un ensemble unitaire ne devant pourtant rien à la Suite ou au Divertissement. Dans la succession des mouvements, le compositeur poursuit un plan des évolutions tonales, dans le cadre desquelles les relations classiques s'agencent harmonieusement avec les relations de tierce et demi-ton, dont il avait prouvé la viabilité dans tant d'autres compositions novatrices. Le Quatuor s'ouvre sur une fugue en do dièse mineur, après laquelle la deuxième partie commence à se déployer dans la tonalité napolitaine, en Ré majeur. Mais une seconde exposition du thème principal se déplace vers le Mi majeur, la relative de la tonalité de base. Après la troisième partie, brève transition, les parties suivantes refont le chemin inversement, de quinte en quinte : IV-e partie — Andante à variations en La majeur (avec deux surfaces d'Allegretto, situées symétriquement en tierce: en Do et en Fa) ; V-e partie — Scherzo en Mi majeur ; VI-e partie — Adagio en Sol dièse mineur devenu majeur pour résoudre la cadence ; VII-e partie — dans la tonalité initiale. Ce n'est qu'au final, seulement, qu'on arrive au Do dièse mineur de base. Le retour de la tonalité napolitaine (Ré) dans le final — deuxième thème en reprise et une brève inflexion de la Coda — contribue à l'unification du plan harmonique de l'oeuvre.

„L'ordre secret" de l'architecture l'intérieure d'une oeuvre musicale, sa logique interne peuvent ne pas se laisser toujours découvrir aisément, mais ne sauraient être mis en doute. Et, de ce point de vue, le problème — pensons-nous — pourrait se poser de manière similaire à celui de l'organisation cyclique de la construction musicale. Sur l'architectonique cyclique de certains ouvrages beethovéniens on a laissé, depuis Hugo Riemann, couler beaucoup d'encre, pour des analyses où l'observation perspicace avoisine les hypothèses ingénieuses, encore que, parfois, discutables. On a été jusqu'à découvrir des parentés et des dérivations de thèmes entre différentes compositions appartenant néanmoins à la même étape de création[10]. Nous pouvons par conséquent, à côté des procédés mélodico-rythmiques, envisager aussi bien une série de procédés harmoniques qui, également, contribuent à l'unité de l'édifice musical beethovénien. Certes, Beethoven n'a rien poursuivi d'autre que le maintien d'un équilibre de type classique, mais — au prix de moyens téméraires, profondément novateurs — il a réussi d'élargir le plan de la tonalité de manière considérable. Il a même imaginé et appliqué une grande diversité de constructions sonores qui ne sauraient plus être réduites à un schéma tonal unique.

Nous trouvons dans chaque cas particulier ou dans chaque catégorie de cas de suffisantes preuves que Beethoven s'était proposé, de manière délibérée, de réussir l'ordonnancement de tous les détails dans un tout organique. Certaines relations tonales, qui semblent jouir de la préférence du compositeur dans le contenu de quelques ouvrages, acquièrent en fin de comptes la signification de véritables principes constructifs. Le fait que ces relations reviennent conformément à certaines symétries ou qu'elles sont transposées du plan général sur celui des détails (ou inversement), en sorte que ce qui se passe au niveau de la macrostructure puisse trouver son correspondant aussi dans le contenu d'un thème ou d'une section intérieure, nous encourage à parler d'un certain *principe cyclique tonal-harmonique*. Conséquemment, les incursions dans les régions éloignées de la tonalité n'apparaissent plus comme des écarts du chemin naturel, ni comme des bizarreries et ne réclament plus guère des justifications extra-musicales. Elles ne font que contourner un plan plus large, mais aussi ferme, des évolutions tonales, où les nouveaux circuits modulants sont soumis à une surveillance systématique et intégrés, finalement, dans le régime exercé par la tonalité de base.

Toutes ces préoccupations, sises à la base d'oeuvres que l'Art compte parmi ses plus durables trésors, témoignent une fois de plus de la pensée géniale, projetée sur l'avenir, de Beethoven, créateur d'une musique construite suivant les données d'une architecture immense, qu'il possède en maître.

ADRIAN RAȚIU

---

[10]. De tels semblables et intéressants aspects de construction cyclique beethovénienne, font l'objet de l'analyse du compositeur Tudor Ciortea, dans l'excellent chapitre „La grande triade" du volume *Les Quatuors de Beethoven*.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Muzica — Nr. 9 — p. 1—48 — București — septembrie 1970

Redacția și administrația : București — Str. „13 Decembrie“
Nr. 24, Sector 7
Telefon : 15.21.19 sau 14.77.10

COLEGIUL REDACȚIONAL

Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiașiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ștefan Niculescu, Laurențiu Profeta, Sigismund Toduță.
Vasile Tomescu (redactor-șef)

Pe coperta I : Scenă din „Oedip“ de George Enescu.

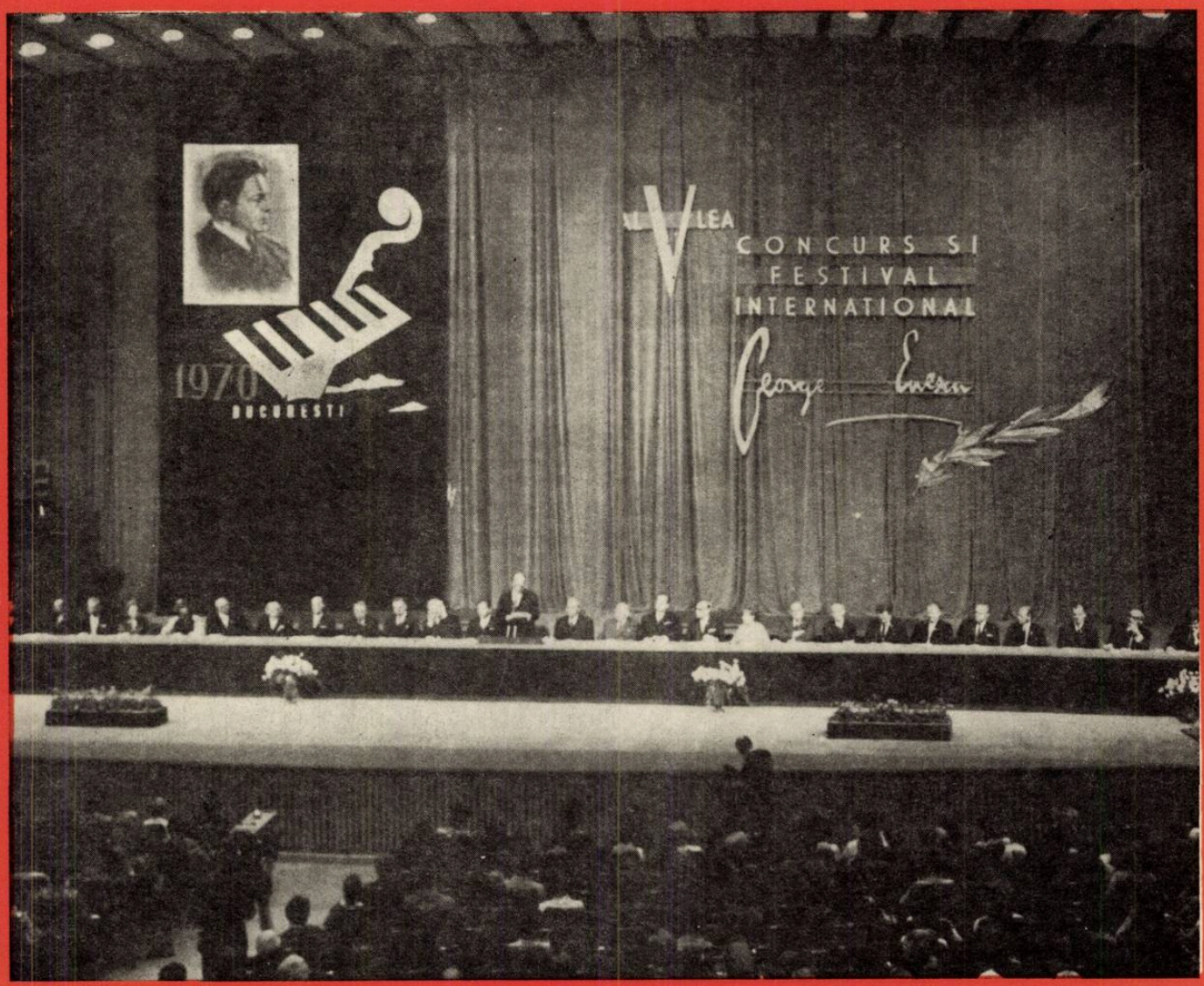
I. P. „Informația“, c. 5765

64.421

Prețul lei 7

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ȘI ARTĂ



1970 octombrie

10

MUZICA
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ
Anul XX nr. 10 octombrie 1970

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Omagiu umanismului enescian

Pentru a cincea oară, toamna a adunat sub cerul senin al Bucureştiului, sub cerul României Socialiste, oaspeţi din lumea întreagă, veniţi să cinstească alături de noi pe marele fiu al culturii româneşti, aducînd astfel prinos dragostei de frumos, omeniei, bunei înţelegeri între popoare. Am trăit cu toţi, muzicieni şi iubitori ai muzicii, intensitatea acestor zile care au cules, odată cu pîrgul roadelor, splendori izvorîte din inimă pentru a bucura, cum a dorit Enescu, inimile. Un singur fior artistic a cuprins sute de mii de participanţi, căci glorii mondiale ale artei noastre, tineri slujitori ai Eutherpei, sosiţi de peste mări şi ţări pentru a fi primiţi în templul artei, public dinăuntrul şi dinafara sălilor de concert şi de spectacol au rostit în acest septembrie un limbaj comun, limbajul universal şi edificator al muzicii.

Expresie a politicii de colaborare multilaterală care aduce prestigiu ţării noastre, Festivalul şi Concursul Internaţional „George Enescu" a cunoscut cu fiecare ediţie un bun renume, în palmaresul său înscriindu-se noi şi noi valori ale artei noastre. El este astăzi un punct de reper pe harta mişcării artistice mondiale, un criteriu pentru bogăţia şi varietatea manifestărilor muzicale care se orînduiesc în măiestrită horă pentru a consacra în loc şi timp ales triumful muzelor. Atestă izbînda festivalului şi concursului faptul că 1970 a înscris în cronica desfăşurărilor sale un vast repertoriu universal şi românesc, pus în lumină de solişti şi ansambluri de prim ordin din România şi din străinătate, bucurîndu-se de prezenţa şi de calda apreciere a unui larg cerc de iubitori ai muzicii. Este aici dovada bunei organizări, a desfăşurării cu pasiune şi competenţă a lucrărilor pregătitoare şi a însuşi festivalului şi concursului, a spiritului de coeziune care a animat pe participanţi. Sînt aici rezultatele înfloririi în ansamblu a vieţii spirituale româneşti din zilele noastre, ale grijii care se acordă pentru promovarea talentelor, pentru valorificarea, demnă de ascensiunea poporului nostru pe treptele civilizaţiei, a frumoaselor tradiţii naţionale.

Firește, un eveniment atît de complex cum este Festivalul şi Concursul Internaţional „George Enescu" solicită din partea observatorilor o atenţie vie şi neobosită, pentru a putea preţui fiecare act artistic la justa lui valoare, pentru a distinge între talentele care se întrec să dea cît mai mult farmec şi strălucire acestei sărbători. Ceea ce se impune cu certitudine, subliniat de opiniile numeroşilor oaspeţi, sînt ţinuta de ansamblu a manifestărilor artistice, abnegaţia cu care toţi factorii şi-au dat concursul pentru succesul general. Intensitatea cu care am trăit atîtea momente proeminente ale festivalului face ca acestea să se imprime în conştiinţa şi sensibilitatea noastră, legînd într-un flux unic, într-o viziune armonioasă, compozitori, interpreţi şi public, cuprinşi de o efuziune cu adevărat universală, profundă şi durabilă. Căci cine ar mai putea desprinde pe Palestrina, Scarlatti sau Machault de interpretările minunate date de corul „Madrigal"; pe Beethoven de reîncarnarea atît de desăvîrşită pe care i-au dat-o cvartetul „Juilliard" sau pianistul Paul Badura-Skoda; pe Bach de tălmăcirea fidelă şi sobră a formaţiei „Bach-Orchester des Gewandhauses" în colaborare cu Ştefan Ruha; pe Schubert şi Britten de interpretarea luminoasă şi caldă dată de London Symphony Orchestra! Şi cine îşi poate imagina pe Mozart sau Debussy mai senin şi mai fermecător decît i-au redat violonistul Henryk Szeryng ori flautistul Jean Pierre Rampal; pe Händel mai monumental şi totuşi mai plin de graţie decît cum l-a realizat harpistul Nicanor Zabaletta; pe Janacek mai colorat şi mai viguros decît cum l-a prezentat cvartetul „Smetana"; pe Brahms mai echilibrat şi mai dens decît cum l-au realizat violonistul Ion Voicu, pianistul Jörg Demus sau Soliştii Filarmonicii din Varşovia; pe Haydn mai spiritual decît cum l-a creat violoncelistul Mstislav Rostropovici; pe Grieg mai liric decît cum l-a redat Cziffra! Şi cine, în sfîrşit, ar putea despărţi operele Fidelio, Faust, Aida, Don Carlos, Boris Godunov de interpretările ansamblului Operei Române avînd ca oaspeţi pe Virginia Zeani, Nicola Rossi-Lemeni, Bosco Lescovic, Nicolai Ghiuzelev; sau baletele Lacul lebedelor, Giselle, Chopiniana de captivanta punere în scenă a colectivului Teatrului Academic „S. M. Kirov" din Leningrad! Nu constituie toate acestea, şi multe altele, pagini prin care festivalul a „creat" cu adevărat muzica, punînd în valoare cele mai frumoase tradiţii ale artei interpretative şi adăugîndu-le contribuţia harului lor artistic? De la preclasici pînă la Webern şi

Honegger (am fi dorit ca repertoriul să extindă acest perimetru pînă la creații contemporane), de la lucrări ample pînă la piese solistice, festivalul a realizat o atrăgătoare și instructivă panoramă a muzicii, o adevărată sărbătoare a artei universale.

„Adevărata eflorescență de talente" pe care o distinge George Enescu se afirmă astăzi cu dezinvoltură, îndreptățind încrederea cu care marele artist privea viitorul muzicii românești. Creația muzicală cunoaște într-adevăr, în România Socialistă, un viu și susținut proces de înflorire, aspirînd să răspundă imperativelor vieții spirituale care ne înconjoară, să fructifice cu o experiență nouă bogatele tradiții folclorice și valorile din trecut ale artei naționale, să participe cu un aport propriu la deschiderile de drumuri din arta secolului XX. Diversitatea fără precedent a căutărilor artistice individuale, vastitatea domeniilor de investigație, raporturile inedite dintre activitatea creatoare, cea interpretativă și cea teoretică, pătrunderea elementelor tehnice și a datelor științelor abstracte în gîndirea și practica muzicală, evoluția în ansamblu a spiritualității contemporane se reflectă în mod specific și în concepția și sensibilitatea muzicienilor români. Expresie a contribuției unor personalități cu formație profesională diferită, conturînd un larg orizont de stiluri, afinități temperamentale, convingeri, privind funcția și limbajul artei în societatea contemporană, muzica românească vădește de-a lungul dinamicelor etape pe care le străbate un anumit ethos particular, o înțelegere proprie a frumosului și adevărului artistic, sesizate în permanență de cunoscătorii și iubitorii ei din țară și de peste hotare. Avem în vedere generozitatea ideilor și a sentimentelor, așa cum se relevă în paginile celor mai valoroase și mai semnificative creații, în care echilibrul și limpezimea concepției se împletesc cu caracterul viguros și expresiv al structurilor sonore.

Cea de a cincea ediție a Festivalului Internațional „George Enescu" a putut astfel contura un bogat peisaj de valori și tendințe ale muzicii românești, și este meritul multor artiști români și străini de a fi contribuit cu pasiune la relevarea acestora. Căci deși adesea au avut de biruit densitatea programelor care solicitau considerabil dăruirea interpreților și a publicului, muzica românească a cunoscut momente de entuziasm artistic asemănătoare celor de care s-au bucurat capodopere ale artei universale. Cît de vibrant au răsunat creații enesciene în viziunea și simțirea unor soliști și ansambluri ca orchestra simfonică a Filarmonicii „George Enescu", ansamblul Operei Române, corul „Madrigal", London Symphony Orchestra, flautistul Jean Pierre Rampal ! Vitalitatea și noblețea acestei muzici, lirismul și răscolitoarea contemplare filozofică a epopeii umane în lupta pentru stăpînirea adevărului — iată virtuți pe care le-am așteptat evocate și în tălmăcirea altor creații enesciene din cadrul festivalului și pe care le dorim permanentizate în repertoriul românesc universal. Atunci abia, complexitățile tehnice pe care le prezintă muzica lui Enescu îndeosebi din perioada maturității vor putea fi învinse iar înțelesul artei sale se va înălța cum se înalță peste incertitudini adevărul și peste mediocritate geniul.

Pasionant, fascinant a apărut în cuprinzătoarea frescă a festivalului, tabloul muzicii românești moderne și contemporane, la zugrăvirea căruia și-au adus prețiosul concurs orchestrele simfonice ale Radioteleviziunii și Filarmonicii din Cluj, dirijor M. Basarab, E. Bergel, N. Boboc, M. Brediceanu, C. Bugeanu, I. Conta, Em. Elenescu, Paul Popescu, E. Simon, C. Trăilescu, corul „Madrigal", condus de Marin Constantin, ansamblurile „Musica Nova", „Camerata", „Academica", „Ars Nova", „Pro Arte", „Philarmonia" și mulți alți interpreți de valoare. Baletele La Piață de Mihail Jora și Priculiciul de Zeno Vancea întruchipînd admirabil modalități de valorificare a folclorului național cu caracter optimist-humoristic și liric-fantastic, Simfonia I-a de Dimitrie Cuclin, de puternică desfășurare dramatică, descinzînd din marile tradiții ale genului, lucrări instrumentale și vocale de Stan Golestan, Dinu Lipatti, Marțian Negrea, Constantin Silvestri, Tudor Ciortea, confirmă aportul generațiilor postenesciene la lărgirea căilor deschise de ilustrul precursor. Trăsătura cea mai durabilă și proeminentă a muzicii românești, așa cum au consfințit-o programele festivalului este ancorarea ei temeinică în trecut și deschiderea cutezătoare spre viitor, acest cuprinzător arc descriind un univers artistic original, ființa spirituală a poporului nostru. Transfigurarea muzicală a unor teme de adîncă semnificație patriotică și umanistă în creații ca operele Decebal de Gheorghe Dumitrescu și Zamolxe de Liviu Glodeanu, lucrări izvorîte din epica și lirica națională, de Paul Constantinescu, Sigismund Toduța (Miorița), din poezia universală și națională ca Elegia Pontica de Theodor Grigoriu după Ovidiu, Cinci poeme de Ludovic Feldman, Dialoguri dramatice de Dumitru Bughici, Cîntece de Mihail Jora și Carmen Petra Basacopol, inspirate din versuri de Mariana Dumitrescu, lieduri și coruri de Mircea Chiriac, Liviu Comes, Nicolae Coman, Laurențiu Profeta, Andrei Porfetye, Zoltan Aladar, pe versuri clasice și contemporane, înscrierea într-o apoteoză a nobleții și frumuseții dansului românesc prin transpunerea coregrafică a Preludiului simfonic de Ion Dumitrescu, tălmăcirea într-o viziune modernă a temelor mitologice ca în Taaroa de Corneliu Cezar, potențarea măiestrită a virtuților melosului folcloric ca în Motive Maramureșene de Corneliu Dan Georgescu, evocarea eposului popular cu substrat satiric ca în Trei șalviri de Matei Socor, abordarea unor modalități personale de configurare a muzicii în domeniul simfonic și in-

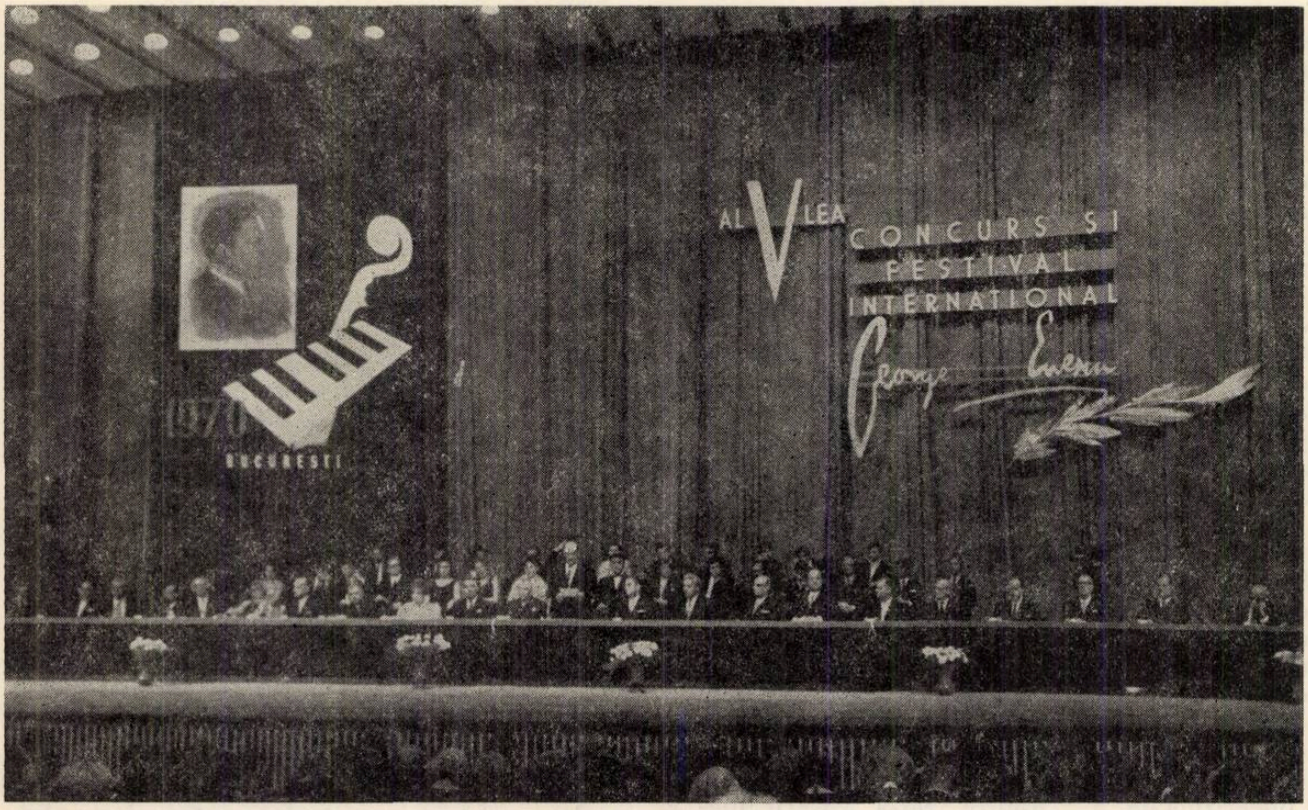
strumental — iată direcțiile mari pe care le conturează prezența muzicii românești în cadrul Festivalului. Caracterul interesant, semnificativ al problematicii de expresie și tehnică nu este singura trăsătură care apropie personalități atît de diverse ale muzicii românești de astăzi ; acestei dimensiuni i se alătură aceea a responsabilității actului de creație, a aspirației spre desăvîrșire, a spiritului laborios de care sînt stăpîniți compozitorii. Chiar dacă nu se pot identifica întotdeauna cu cerințele foarte variate ale publicului, chiar dacă nu corespund idealurilor de frumos pe care ni le făurim în ansamblu, lăsîndu-se uneori cucerite de amețitoarea viteză spre soluțiile moderne de realizare muzicală, cele mai de seamă creații impun prin abnegația travaliului, prin măiestria investită de compozitori și interpreți. Este firesc să ne impresioneze pînă în adîncul ființei noastre acele lucrări care înfăptuiesc acordul deplin între ineditul structurilor sonore și eficiența lor semantică, puterea cu care exprimă într-un fel propriu continuitatea marilor noastre valori spirituale, cu care le dă o valență contemporană. Lirismul sublimat pînă la esența filozofiei poporului nostru despre rostul omului în lume, din austera și cristalina Mioriță a lui Paul Constantinescu, zămislește tensiuni de epopee în magistralul oratoriu al lui Sigismund Toduța, ca o dovadă a nesfîrșitelor chipuri pe care le pot lua temele perene ale unei culturi. Și cît de nouă, de captivantă în transfigurările ei am simțit gîndirea enesciană, experiența școlii românești moderne în paginile simfoniilor de Pascal Bentoiu, Wilhelm Berger și Doru Popovici, Elegiei pontice de T. Grigoriu, operei Zamolxe de L. Glodeanu, lucrării Concertino de A. Rațiu ! Ne-a cucerit măiestria autentică, bogăția de imagini din Cinci poeme de L. Feldman, Motive Maramureșene de C. D. Georgescu, Simfonia de cameră de Dan Constantinescu, Bocete străbune de Al. Pașcanu, Ritual pentru setea pămîntului de M. Marbe, Trio pentru vioară, violoncel și pian de Dumitru Capoianu, Sonata pentru clarinet și pian de Al. Hrisanide, Concert stereofonic de M. Istrate, Muzică de concert de Gh. Draga, Sonata pentru flaut și violă de W. M. Klepper, Concert pentru orchestră de Ștefan Zorzor. În drumul spre desăvîrșire, spre cucerirea esențelor, spre dobîndirea acelor atribute care aparțin în înțelesul cel mai structural contemporaneității, creația românească înregistrează fenomene de complexă investigație, în care apropierea cuceririlor existente și invenția altora noi se înmănunchiază, lărgind aria de afirmare a unor autori care ne-au convins cu prisosință de-a lungul evoluției lor de răsunetul puternic al propriei arte. Ne-am bucurat în acest sens și ne-au interesat în cea mai mare măsură Aforisme de Heraclit de Ștefan Niculescu, Piesă pentru 13 instrumente de Tiberiu Olah, Treptele tăcerii de Anatol Vieru, Canto I de Aurel Stroe, Dialoguri I de Cornel Țăranu, Triunghi de Octav Nemescu, Episoade de Vasile Hermann.

Edificator prin elocvența creațiilor abordate și prin valoarea punerii în lumină a acestora (cu excepții în domeniul spectacolelor de balet, unele creații cerînd o viziune scenică superioară, înnoitoare), festivalul nu a putut surprinde decît o parte din aspectele înfloririi muzicii românești contemporane, care cuprinde un număr de alți compozitori înzestrați, nu a putut reda decît o parte din aspectele creației compozitorilor reprezentați cu acest prilej. Impresiile oaspeților se întregesc însă prin bogatul schimb de idei cu muzicienii români, prin prețioasa și activa contribuție muzicologică desfășurată cu acest prilej, prin întregul lor contact cu realitățile românești. Ne rămîne deci frumoasa îndatorire de a desăvîrși acțiunea de răspîndire în țară și în lume, astăzi și întotdeauna a valorilor muzicii românești.

Admirabilă operă de atragere și consacrare a tinerelor talente muzicale de pe cinci continente, concursul este considerat la cea de a cincea ediție a sa, ca „una dintre cele mai importante manifestări muzicale internaționale ale anului", cum declara A. F. Marescotti, președintele Federației Concursurilor Internaționale de Muzică. Rezultatele strălucite care au încununat concursul, concretizate în premiile de valoare acordate în concertul laureaților, în ecoul profund suscitat în rîndul opiniei publice, sînt astfel explicate de participanții de peste hotare la lucrările juriului : caracterul judicios al regulamentului și programelor, reputația, spiritul de obiectivitate al membrilor juriilor ; eficiența organizării întregului concurs ; aportul cald și avizat al publicului ; atmosfera de stimulare pe care o reprezintă întreg festivalul. A produs o impresie deosebită competiția desfășurată de talente excepțional de înzestrate, selecționate dintre 89 de concurenți aparținînd unui număr de 19 țări : aprofundarea repertoriului abordat, în care creații ale lui G. Enescu, P. Constantinescu și ale altor compozitori români se bucură de o vie atenție. A fost apreciat în mod special nivelul de ansamblu pe care l-au vădit concurenții români la toate cele trei probe. În felul acesta, concursul s-a adeverit a fi o fericită împlinire a sărbătorilor muzicale din capitala României, o școală înaltă de cunoaștere și prețuire a tinerilor artiști.

Nu ne rămîne în încheiere decît să subliniem, în unison cu convingerile oaspeților, ale președintelui Comitetului de Organizare a Concursului și Festivalului Internațional „George Enescu", compozitorul Ion Dumitrescu, a întregului public, răsunetul statornic pe care acest eveniment îl va avea în inimile tuturor, mărturie a spiritului de prietenie și colaborare „vie și indestructibilă" pe care România, cultura românească îl promovează în lumea contemporană.

AL V-LEA CONCURS ŞI FESTIVAL INTERNAŢIONAL "GEORGE ENESCU„



În seara zilei de 5 septembrie a avut loc, în Sala Mare a Palatului Republicii Socialiste România, deschiderea festivă a celui de al V-lea Concurs şi Festival Internaţional „George Enescu".

La festivitate au participat personalităţi ale vieţii noastre artistice şi culturale, oaspeţi şi concurenţi prezenţi la Festival, membri ai corpului diplomatic, precum şi o numeroasă asistenţă. După cuvîntul de deschidere rostit de compozitorul Ion Dumitrescu, preşedintele Comitetului de organizare a celui de al V-lea Concurs şi Festival Internaţional „George Enescu", au vorbit: Pompiliu Macovei, preşedintele Comitetului de Stat pentru Cultură şi Artă, Ion Cosma, prim vicepreşedinte al Consiliului popular al municipiului Bucureşti şi André Marescotti, compozitor, preşedintele Federaţiei concursurilor internaţionale de muzică.

A urmat un concert festiv susţinut de Orchestra Simfonică a Filarmonicii de Stat „George Enescu", dirijată de Mihai Brediceanu, care a interpretat Simfonia a III-a în Do major op. 21 de George Enescu.

Corul „Madrigal"

Concertul corului „Madrigal", dirijat de Marin Constantin, s-a impus ca unul din momentele de vîrf ale actualului festival. Am avut cu toţii această convingere cînd un public entuziast, umplînd pînă la refuz „Ateneul", a urmărit fascinat cele două ore de muzică. Au urmat alte 12 zile bogate în manifestări muzicale, nu o dată atingînd perfecţiunea, dar care, departe de a estompa amintirea concertului coral, n-au făcut decît să confirme înalta apreciere. „Madrigalul" se situează astăzi pe acelaşi plan cu strălucite ansambluri simfonice ori camerale de renume mondial. Comparaţia nu mai comportă nici un fel de indulgenţă pentru genul coral. Prin „Madrigal" şi alte cîteva formaţii similare, destul de puţine la număr în întreaga lume, arta corală reintră în categoria marii arte, recîştigîndu-şi drepturile

pierdute. Epoca noastră a redescoperit tezaurul inestimabil al muzicii medievale și renascentiste, al unei arte prin excelență vocale și a permis totodată compozitorilor actuali incredibile salturi în direcții nebănuite. Creația pentru cor, mult timp închistată în cele mai rigide canoane, și-a redobîndit dreptul de a se dezvolta nestînjenit, în căutarea unui specific al ei și al unor noi mijloace sonore.

Pe lîngă această largă deschidere spre repertoriul internațional ce cuprinde opere ale unui mileniu de muzică, „Madrigalul" este și legatarul valoroaselor tradiții autohtone. Pe de o parte tradiția relativ recentă, dar depășind totuși un secol, a formațiilor corale ce au marcat începuturile unei muzici culte cu specific național ; pe de altă parte străvechea tradiție a marii arte vocale ce se sprijinea pe alte baze decît muzica occidentului, continuînd într-un fel original virtuțile artistice ale antichității. Afirmîndu-se în acești ani ai unei școli componistice românești de mare vitalitate, era firesc ca „Madrigalul" să încerce și apropierea de problematica artei contemporane. Pasul decisiv a fost făcut la trecutul festival, prin prezentarea în primă audiție a *Scenelor nocturne* de Anatol Vieru. În recentul său concert, corul a prezentat alte lucrări noi, de anvergură, cu care în prealabil a obținut răsunătoare succese peste hotare : *Aforisme de Heraclit* de Ștefan Niculescu și *Ritual pentru setea pămîntului* de Myriam Marbe. Reascultîndu-le și în sală, — după ce o imprimare pe disc ne făcuse cunoștință cu tălmăcirea inspirată a „Madrigalului", — am înțeles mai bine entuziasmul publicului muzical din atîtea țări, consemnat în nenumărate cronici ce abundă de superlative.

Dar desigur că repertoriul nu este decît unul dintre aspecte, celelalte, la fel de importante pentru definirea valorii „Madrigalului", fiind calitatea artistică a ansamblului și interpretarea propriu-zisă. Se poate afirma fără teamă de a greși că mai ales sub aspectul calității vocale „Madrigalul" se situează pe un loc cu totul aparte în lume. Formația corală a Conservatorului bucureștean se distinge printr-o asemenea puritate sonoră, printr-o asemenea omogenitate timbrală încît ar putea fi asemănată celor mai perfecte instrumente. Există la un moment dat un pericol al cultivării frumuseții sonore în sine. Predilecția pentru pianissime suave, pentru sonorități angelice risca să transforme admirabilul instrument al „Madrigalului" într-un fel de clavecin lipsit de vigoare, încîntător, dar monocrom. Artist desăvîrșit, dirijorul Marin Constantin a știut să evite pericolul manierismului, insuflînd interpretărilor o puternică vigoare, fără a pierde nimic din calitatea sonorității.

Preocupările în materie de repertoriu au fost și în acest sens bogate în consecințe. Nelimitîndu-se la madrigale propriu-zise, corul a depășit de mult faza miniaturizantă, a pieselor agreabile, cu caracter preponderent armonic. S-a realizat treptat o apropiere de literatura polifonică de mai mare complexitate, ce ridică probleme în interpretare din cele mai variate. Iar de aici s-a ajuns la muzica zilelor noastre, în care sînt repuse în discuție toate datele desfășurării sonore. Reîntoarcerea la genul madrigalesc, după experiența dobîndită în contact cu un repertoriu atît de larg, a fost o diversificare exemplară a interpretării, capacitatea de a diferenția stilistic fiecare piesă prin mijloacele cele mai adecvate. Parcă nicicînd corul nu a reușit o atît de clară definire a fiecărui autor, ca în prima parte a concertului său, consacrată muzicii universale din evul mediu și Renaștere. Nimic din maniera impersonală, mereu aceeași, în care sînt cîntați „vechii" maeștri de către alte ansambluri corale, indiferent dacă e vorba de Palestrina ori Victoria, Lassus ori Monteverdi, neerlandezi ori englezi.

Din partea a doua a concertului s-a desprins „Miorița", tulburătoarea capodoperă a muzicii corale a lui Paul Constantinescu, o muzică atît de personală și în același timp atît de autentic folclorică. De mare efect, cu rafinate sonorități armonice, este miniatura lui Tudor Jarda, *Colindița*.

Ultima parte a programului a cuprins trei piese ample din creația contemporană românească. Participarea instrumentelor de percuție sau a unor sonorități similare lărgește aici spectrul muzicii corale nu cedînd imperativului unei „modernizări", ci — interesantă coincidență la cei trei compozitori cîntați — tinzînd să reactualizeze practici muzicale străvechi. În *Bocete străbune*, Alexandru Pașcanu păstrează impresionantele citate folclorice într-o interpretare armonică proprie, în timp ce Myriam Marbe estompează contururile creînd momente halucinante, de o mare putere de sugestie. Pe aceeași linie a tratării eterofonice a vocilor, Ștefan Niculescu ajunge la rezultate deosebit de noi, care îl apropie de cele mai recente investigații din arta contemporană. *Aforismele* sale, ultimă consecință (împreună cu *Heteromorphia* și *Formanți*) a unei constante preocupări în această direcție, reprezintă o cale personală ce se înscrie pe linia unei muzici cu adînci rădăcini.

Cu un asemenea repertoriu, redat cu o deosebită forță de convingere sub conducerea expertă a dirijorului Marin Constantin, nu este de mirare că „Madrigalul" a cucerit lumea muzicală, devenind într-un timp atît de scurt cel mai solicitat dintre ansamblurile muzicii culte românești.

ADRIAN RAȚIU

BALETE ROMÂNEȘTI:

„Preludiu simfonic" de Ion Dumitrescu „La Piață" de Mihail Jora „Priculiciul" de Zeno Vancea

În festival au fost prezentate cele mai diverse, mai variate lucrări muzicale românești reprezentînd toate generațiile, toate tendințele creatoare. Această concepție s-a întîlnit, de altfel — așa cum am putut constata din convorbirile avute cu unele personalități artistice de seamă, participante la tradiționala sărbătoare a muzicii noastre — cu dorința acestora de a cunoaște în primul rînd muzica românească. Georges Auric, Marcel Mihalovici și încă alții s-au exprimat categoric : *„Nu am venit de la Paris să ascultăm simfonia de Franck, oferită frecvent acolo ; dorim să luăm un contact direct, îndeosebi cu muzica românească, aceea făurită de talentații dv. compozitori..."* Au fost audiții de muzică simfonică — adevărate prime audiții pentru oaspeți. Au fost prime audiții sau premiere și pentru noi — cazul baletului *Preludiu simfonic* de Ion Dumitrescu, coregrafia de Vasile Marcu. Această tălmăcire dansantă a *Preludiului* este o ideie, așa cum s-a putut constata, fericită și singurul regret pe care-l exprimăm, este acela de a fi venit cu întîrziere, la aproape două decenii de cînd valoroasa lucrare simfonică a fost creată.

Maestrul de balet Vasile Marcu are, la activul său, o contribuție de seamă la scenarizarea coregrafică a unor lucrări românești : baletul *Haiducii* de Hilda Jerea (1957) *Rapsodiile I și a II-a de George Enescu* (1969). Intuind posibilitățile unei substanțiale transpuneri coregrafice, oferite de *Preludiul simfonic* de Ion Dumitrescu, a creat, pe temeiul acestei muzici, baletul respectiv. O primă încercare a fost aceea din preajma zilei de 23 August cînd baletul a fost reprezentat în cadrul festivității dela Sala Mare a Palatului. Acea realizare oarecum embrionară (fiind pregătită într-un timp record, de cîteva zile) și succesul repurtat au încurajat pe coregraf care a depus apoi, împreună cu corpul de balet al Operei Române, o muncă dîrză, susținută vreme de peste două săptămîni în vederea unei realizări coregrafice cît mai închegate, mai finisate.

Preludiul simfonic este o adevărată pagină de antologie a creației culte românești. Cunoscător de fond al muzicii noastre populare, Ion Dumitrescu oferă aici anumite aspecte ritmice și melodice esențiale și reprezentative ale creației românești cu caracter național-popular, transpuse în formele evoluate ale muzicii culte. Totul este de inspirație absolut personală, dar în lucrare aflăm acele elemente intonaționale specifice (în care integrăm și pe cele ritmice) printre cele mai caracteristice ale creației populare. Structurate și arhitecturate cu măestrie (în forma unui lied tripartit) armonizate și orchestrate cu o strălucită culoare, ele erau sortite să reprezinte temeiurile unei izbutite transpuneri coregrafice — ceea ce s-a și realizat.

Desigur, problema tălmăcirii, în termeni dansanți, a unei asemenea partituri de complexă organizare simfonică, nu a fost un lucru simplu.

Îi revine maestrului de balet meritul de a fi organizat, intuind în chip eficient forța și latențele expresive ale muzicii, în vederea transpunerii *Preludiului* în valori coregrafice.

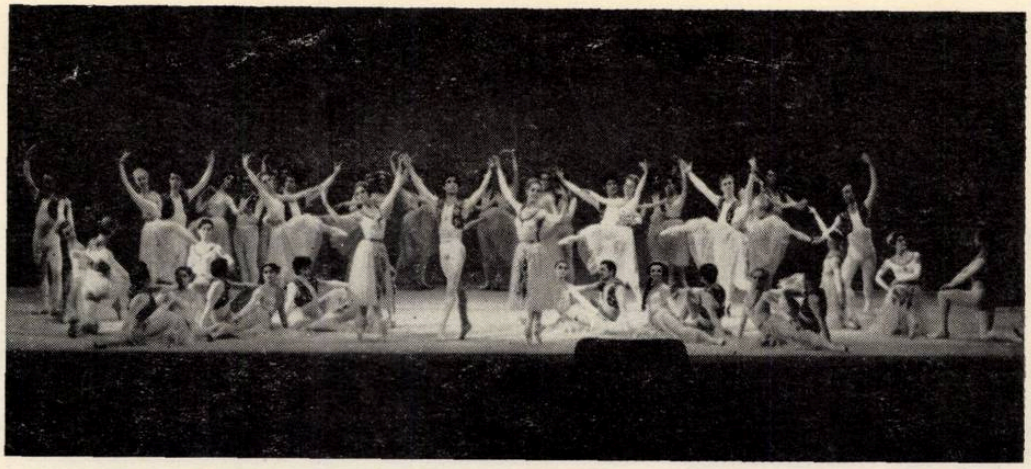
Evident că totul a fost îndrumat, dintru început, către realizarea unui „balet alb" (alb și la propriu de altfel) un balet fără subiect, fără scenariu scris, în care a intrat în joc doar suportul nud al muzicii — baletul fiind obligat *ipso facto* să fie mai eficient, mai elocvent. Astfel, eliberat de orice servitute libretistică, baletul a fost „creat", direct pe muzică. Nu a fost un lucru ușor avînd în vedere textura simfonică atît de complexă a lucrării precum și faptul că muzica a fost respectată integral. Nici o omisiune, nici o tăietură care să strice acea unitate cu caracter monolitic a lucrării.

Vasile Marcu are meritul de a fi închegat armonios o coregrafie de puternice aderențe la dansurile noastre populare, cu elementele de bază ale tehnicii coregrafice clasice. Materialul folcloric (pașii caracteristici anumitor dansuri din Oltenia, Moldova și Transilvania) l-am aflat îmbinat pe deplin, satisfăcător, cu elementele vocabularului dansant clasic ; cunoscutele arabescuri și piruete, sărituri („plutiri" aeriene) piqué și jeté-uri etc.

Debutul baletului pe ritmica persistentă a acelui *allegro brillante* ne-a dat impresia unei deschideri spectaculoase de bal. Este o adevărată feerie luminoasă, majorată de costumația exclusiv în alb, cu unele motive simple, stilizate, de iuri românești, și într-un decor cu totul auster (Costumele și decorurile Ofelia Tutoveanu). Evoluția unei duzini de perechi dansante pe muzica atît de dinamică, de puternic ritmată a Preludiului, crează o atmosferă sărbătorească. Pașii sînt de joc oltenesc dar foarte stilizați, îndeosebi la fete.

În partea mediană deosebit de expresivă, cu ecouri de cîntec lung, românesc, pașii, în deosebi ai soliștilor — Rodica Simion și Ion Tugearu — au exprimat, cu multă veracitate, poezia specifică folclorului românesc. Erau pași de horă potolită, bătrînească. Între timp, grupuri, grupuri de balerini, în poziții statice, decorative, au făcut cerc în jurul soliștilor ale căror evoluții, de o remarcabilă plasticitate, s-au distins prin eleganță, nerv și precizie. Finalul cu ritmica sa atît de vie, de antrenantă a prilejuit maestrului de balet o încheiere de mare strălucire, deosebit de expresivă, la care au participat toți dansatorii.

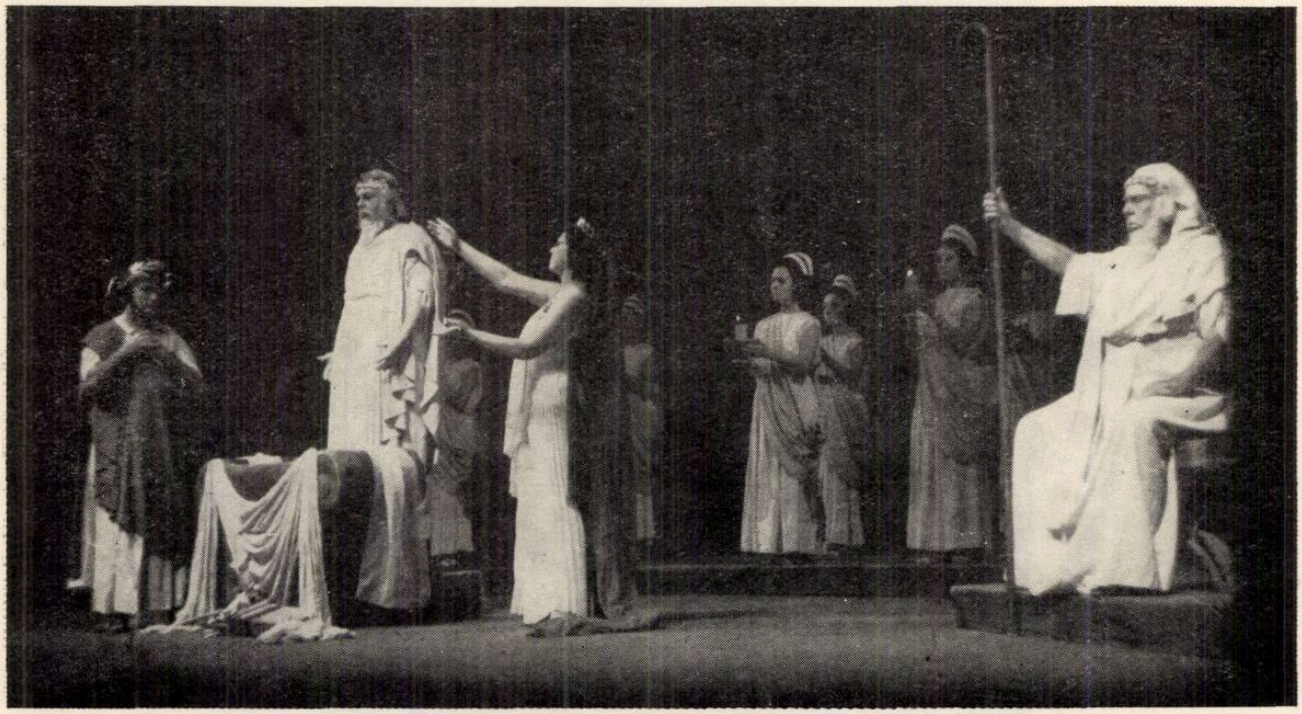
Această muzică, la început, desigur mai grea pentru dansatori, a sfîrșit prin a-i cuceri, de unde și participarea lor vie, atît de entuziastă. Pentru Vasile Marcu a fost o experiență fără îndoială dificilă, dar a cărei izbîndă i-a dat toate satisfacțiile, satisfacții în primul rînd, credem, de meserie, rezultînd din multiplele combinații între cele două categorii de pași (cele ale dansurilor românești și ale dansului clasic) rezolvate cu succes. Este de nădăjduit că lucrurile nu se vor opri aici și că reușita *Preludiului simfonic* va constitui un puternic imbold către noi transpuneri coregrafice similare, ale unor lucrări din muzica noastră simfonică.



„Preludiu Simfonic“ de Ion Dumitrescu

„La Piață“ de Mihail Jora

„Priculiciul“ de Zeno Vancea



„Oedip“ de George Enescu

„Decebal“ de Gheorghe Dumitrescu

În cadrul spectacolului am urmărit și baletul în trei tablouri *„Priculiciul"* de Zeno Vancea — regia și coregrafia de Oleg Danovschi și Gelu Matei.

Vizionată, la oarecare distanță, această lucrare ne-a oferit temeiuri noi de judecată. Este de subliniat din capul locului valoarea intrinsecă a muzicii care ne-a interesat odată mai mult, independent de acțiunea scenică a baletului. Este o muzică simfonică de calitate în care vibrează cu putere acele izvoare ale creației populare bănățene care au pătruns de timpuriu în conștiința compozitorului. Fără a recurge la citate folclorice Zeno Vancea a reușit să realizeze melodii de calitate în spiritul acestora. Armonizate cu multă culoare, sînt orchestrate cu sobrietate dar foarte atrăgător. Să relevăm cu acestea, unitatea stilistică a muzicii — ceea ce socotim că este o realizare dintre cele mai valoroase. Totul concură la exprimarea veridică a unei fabulații în care realitatea și fantasticul sînt îmbinate foarte cumpănit, concurînd la ridiculizarea anumitor superstiții, solidare cu mentalitatea primitivă a unor oameni simpli. Am apreciat odată mai mult tălmăcirea lui Oleg Danovschi și Gelu Matei, acea scenarizare coregrafică în care elemente de ordin pantomimic și de dans — popular, de caracter și clasic — sînt folosite cu maximum de eficiență realizîndu-se și în acest domeniu o indiscutabilă unitate stilistică — ceea ce credem că este un punct cîștigat, deosebit de meritoriu. Rolul protagonistei, Floarea, frumoasa satului, a fost susținut cu o tinerească și talentată participare de Ileana Iliescu, artistă de remarcabile potențe interpretative. Pe trepte diferite dar cu indiscutabile posibilități dansante și pantomimice au apărut și ceilalți interpreți : Gheorghe Căciulescu (ursul), Bojidar Petrov (Sidonius Pirțan circiumarul satului, Priculiciul), Lizzi Coleda (bătrîna vrăjitoare), Petre Ciortea (ciobanul Pătru, iubitul Floarei), Raul Erceanu (mătușa Floarei). Acest spectacol de o atrăgătoare și originală culoare locală s-ar cere totuși revizuit. S-ar cere, credem, atenuată nota de grotesc și de umor care apare deseori îngroșată. Prin eliminarea unor scene care frizează trivialul, spectacolul nu va avea decît de cîștigat. Aceste două balete au încadrat, în spectacol, baletul într-un act *La piață* de Mihail Jora.

Au trecut aproape patru decenii dela premiera acestui tablou coregrafic, timp în care nu a încetat să intereseze și totodată să amuze, datorită fertilei imaginații creatoare și a acelei nesecate verve care îl animă.

Așa cum Mussorgski a realizat în *Piața din Limoges* un tablou muzical plin de culoare, Mihail Jora a zugrăvit în tonuri tari, puternice *Piața* românească dela începutul veacului nostru, cu lumea ei pestriță, cu viața-i truculentă care o însuflețește. Am reascultat cu plăcere acea muzică descriptivă, de un bogat colorit exprimînd cu mult realism și cu o mare putere de sugestie, zarva pieții, apariția în scenă a lumii specifice, totul agrementat cu dansuri caracteristice ca acela al oltenilor redat în scenă cu o ritmică diabolică. Nu mai puțin interesant a apărut și *dansul chivuțelor* al cărui crescendo ritmico-melodic a fost bine dozat.

În rolul florăresei Chiva, Valentina Massini a apărut nu numai dansatoarea de desăvîrșită suplețe și plasticitate a mișcărilor pe care o cunoaștem dar și o actriță ale cărei atitudini și gesturi au fost deosebit de elocvente. Victor Marcu, în plutonierul și Mihaela Crăciunescu, în logodnica acestuia, au alcătuit un cuplu convenabil. Gesturile lor deși pe alocuri exagerate au fost de natură să sublinieze situațiile. Gheorghe Căciuleanu este un artist de calitate. Jocul său suscită admirația pentru virtuozitatea cu care mimează... instabilitatea bețivului, dar aceasta nu trebuie exagerată, de dragul virtuozității întrucît atinge astfel foarte ușor trivialul.

Taraful (Anatol Dumitrescu și Adrian Gheorghiu) trebuie să mimeze mai convingător cîntul la instrumentele respective.

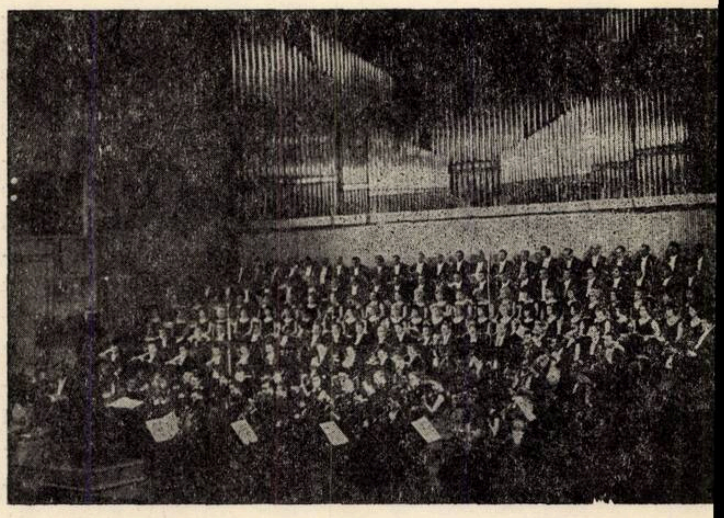
Coregrafia și regia (Tilde Urseanu) s-au dovedit eficace, realizate cu competență și talent. Dar atît acestea cît și decorurile și costumele (Ion Ipser) credem că s-ar cere revizuite, reconsiderate. Spectacolul nu va avea decît de cîștigat.

Conducerea muzicală a serii de balet românesc a fost asigurată de dirijorul Constantin Petrovici. Sincronia dintre desfășurările scenice și muzică, cîntul moderat și nuanțat al orchestrei s-au făcut simțite și apreciate, datorită în largă măsură faptului că s-a lucrat cu seriozitate și cu un sporit simț al răspunderii din partea tuturor.

J.-V. PANDELESCU

Oratoriul „Miorița" de Sigismund Toduță

Concertele date de orchestra simfonică a Filarmonicii de Stat din Cluj reprezintă, începînd de la trecutul Festival „Enescu" și continuînd din plin cu recenta, cea de a cincea ediție, manifestări artistice de prestigiu, pregătite cu impecabilă seriozitate și cu conștiința neabătută a răspunderii pe care o incumbă participarea la o sărbătoare muzicală de asemenea proporții și răsunet. Acest adevăr s-a confirmat odată mai mult cu prilejul celui de al doilea concert oferit de orchestra clujeană. Sub bagheta lui Emil Simon, cu concursul corului Radioteleviziunii și a apreciaților soliști vocali Emilia Petrescu, Martha Kessler și Valentin Teodorian, ne-a fost oferită mai întîi o fe-



ricită reîntîlnire cu oratoriul *Mioriţa* al maestrului Sigismund Toduţă.

Tema, fundamentală pentru spiritul poeziei populare româneşti, pentru viaţa şi sensibilitatea cea mai adîncă a poporului român, a tentat pe mulţi dintre compozitorii noştri — şi se cuvine arătat că de fiece dată ea a generat, în creaţia fiecăruia dintre aceştia, realizări de seamă. Aşa s-a întîmplat şi în cazul lui Sigismund Toduţă ; simfoniile sale ni l-au arătat ca un cugetător al marilor forme orchestrale, în timp ce corurile — şi cu deosebire suavele şi delicatele *colinde* — ne-au dezvăluit o vibraţie sufletească, cu atît mai emoţionantă cu cît se aliază totdeauna cu o interiorizare, am spune cu o *pudoare* a expresiei ce distinge cu deosebire, între multe alte calităţi, pe maestrul clujean. *Mioriţa* s-a născut din contopirea acestor două aspecte, dovedindu-se, de aceea, o „operă-cheie" pentru definirea profilului creator al lui Toduţă.

Distins profesor de compoziţie, adevărat savant al muzicii (— cercetarea sa extinsă asupra formelor barocului este, fără îndoială, o piatră de hotar în muzicologia actuală —), Toduţă ridică la un nivel impunător aspectul *profesionalist* al lucrărilor sale. De obicei — şi nici *Mioriţa* nu este o excepţie — zămislirea lor se întinde pe o perioadă îndelungată de timp, în care impulsul originar capătă răgazul de a-şi dobîndi un vestmînt sonor desăvîrşit cu migală şi dragoste. Nimic nu este deci întîmplător în creaţia lui Toduţă — rezultatul ce ni se oferă fiind totdeauna în perfectă concordanţă cu gîndul adînc al autorului, finisat în exterior în cele mai subtile nuanţe.

Respectînd aidoma versiunea Alecsandri, aleasă ca suport poetic, compozitorul şi-a aliat simţirea cu a bardului popular, realizînd o performanţă destul de rară : aceea de a rămîne permanent firesc şi credincios spiritului textului, în acelaşi timp de a-şi impune convingător personalitatea, de a se dovedi *original*, însă fără umbră de ostentaţie. Viziunea oratoriului este absolut unitară, într-o simbioză liric-dramatică neturburată de delimitări aspre ori căznite. Desfăşurarea dramei este privită, aşa cum trebuie, *dinăuntru*, pe planul reflexiei sufleteşti, depănată fiind ca o meditaţie fundamentală despre viaţă şi moarte ; de aceea, înlănţuirea episoadelor are un excepţional *legato*, făcîndu-le să derive unele din altele şi dîndu-ne posibilitatea, la urmă, să putem afirma că am cuprins tot peisajul dintr-o privire. Încrîncenarea unor fapte grozave — omorul, pus la cale, al ciobanului, perspectiva pieirii — dă naştere unei muzici înfiorate sau încordate, însă păstrîndu-şi înţelepciunea şi echilibrul. Am spune că l-am apreciat şi l-am înţeles pe compozitor tocmai pentru că nu a cedat tentaţiei efectului minor, de a dezlănţui surlele maselor instrumentale prăbuşite cu gălăgie, spre a sublinia cu evidenţă aspectele cutremurătoare ale baladei ; dimpotrivă, a folosit cu multă chibzuinţă mijloacele muzicale de esenţă, muzica dobîndind în aceste momente un colorit sumbru sau o înnourare densă, ecou al sufletului turburat de învecinarea cu o cumpănă teribilă. Este, acesta, un fel de rafinament al simplităţii pilduitor în felul lui — pentru că muzica lui Toduţă îşi păstrează parfumul plaiurilor de pe care s-a ridicat *Mioriţa* şi în acelaşi timp este nobil elaborată. Dramatismul, atunci cînd apare, este deci *conţinut şi intrinsec* — şi nu sună nici o clipă a goliciune nefundamentată. Aşa trebuie văzută egalitatea de atmosferă ce domneşte peste *Mioriţa* lui Toduţă ; este o muzică ce nu poate fi înţeleasă decît prin *cufundarea* în lumea ei, în adîncurile fibrei sonore. Acolo se petrece o mişcare psihologică intensă, dar trebuie să ne luăm răgazul şi liniştea să coborîm pînă la ea. O asemenea lucrare ne îndeamnă să cugetăm îndelung asupra sensurilor perceperii muzicii însăşi. Nu cumva ne-am obişnuit să reacţionăm doar la o artă a contrastelor violente, a gesturilor tari — şi ne refuzăm, în chip dăunător, frumuseţile gîndirii sonore, rezultate din sedimentarea, în timp, a unor roci tari şi preţioase ?

Acestea fiind zise, ar fi în zadar să detaliem unul sau altul dintre episoadele *Mioriţei ;* ne mărginim să evocăm splendida eglogă *Dar cea mioriţă,* în care suavitatea vocilor corului feminin pluteşte peste fondul inefabil, aerian, al instrumentelor de coarde. Sau poate, prin valoarea de contrast faţă de tot restul lucrării, *Dansul* (partea a zecea), una din cele mai remarcabile pagini orchestrale ale lui Sigismund Toduţă, — dans halucinant, vizionar, răscolitor, demn de o asemenea epopee fără început şi fără sfîrşit în negura vremurilor.

Pronunţata unitate a viziunii artistice, înglobînd „varietatea procedeelor şi mişcării" (de care vorbeşte Cornel Ţăranu în programul de sală al concertului) reiese cu evidenţă chiar atunci cînd interpretarea — cum a fost de astă dată cazul — se preocupă în mai mare măsură de sublinierea sîmburelui dramatic al lucrării, de alternarea între senin — transfigurata confesiune lirică a ciobănaşului moldovean şi aspectul de grandoare tragică al evenimentelor evocate de eposul popular. Participarea tuturor factorilor interpretării a fost reunită printr-o calitate comună ridicată, prin acea înfiorare emoţională rezultată din pătrunderea componentelor esenţiale ale stilului specific al maestrului clujean.

ALFRED HOFFMAN

Opera „Decebal" de Gheorghe Dumitrescu

Ca omagiu adus creaţiei compozitorilor noştri şi urmînd o meritorie tradiţie, Opera Română şi-a deschis stagiunea 1970/1971 cu o lucrare românească : *Decebal*, monumentala tragedie muzicală de Gheorghe Dumitrescu.

Abordînd genuri muzicale diverse, de la coruri şi lieduri, muzică de cameră şi muzică de film, pînă la oratorii şi opere, Gheorghe Dumitrescu îşi orientează de peste două decenii activitatea sa principală spre făurirea unor opere şi oratorii *istorice*, care reflectă într-o măreaţă frescă muzicală, momentele cele mai importante din zbuciumata epopee a poporului român.

Acum, cînd opera *Decebal* a intrat definitiv în repertoriul Operei Române, putem avea viziunea istorică a întregului ciclu de lucrări vocal-simfonice în

ordinea cronologică a evenimentelor : *Decebal, Ion Vodă cel Cumplit, Tudor Vladimirescu, Răscoala, Fata cu garoafe, Zorii de aur.*

Personajul principal al întregii acțiuni dramatice, făuritor al istoriei proprii, prin jertfă neînfricată pentru umanitate și libertate națională, este poporul român, desemnat cu vigoare și claritate de libretul și muzica lui Gheorghe Dumitrescu.

Cercetînd cu pasiunea unui adevărat arheolog vechile izvoare ale antichității și, în special, viața strămoșilor noștri, dacii, „cei mai viteji și mai drepți dintre traci", cum spunea Herodot, ca și ritualurile, datinile și obiceiurile lor, compozitorul a acumulat materialul documentar-informativ necesar, cu ajutorul căruia a elaborat libretul lucrării sale. Avînd o vastă experiență în domeniul creației de operă și al efectului scenic, Gh. Dumitrescu și-a construit dramaturgia operei, bazîndu-se atît pe conflictul popor — condus de Decebal — trădătorul Bato, cît și pe desfășurarea luptei dacilor cu cotropitorii romani, luptă pierdută eroic, dar glorificată prin jertfa supremă închinată triumfului demnității omului. Acțiunea dramatică are o continuă acumulare de tensiune imprimînd operei caracterul unui autentic tragism.

Compozitorul se inspiră din izvorul nesecat al folclorului, valorificînd străvechile datini, ritualuri și obiceiuri. Mijloacele sale de expresie caracterizate printr-un melos de esență modală utilizează o ritmică variată și pregnantă, o armonie simplă dar sugestivă. Partitura urmărește îndeaproape acțiunea și contrastele născute din conflict. Orchestrația este robustă dar aerată și transparentă. Deși suflătorii de alamă sînt folosiți din plin, alături de o bogată percuție, chiar în momentele de mare intensitate dramatică, orchestra nu acoperă elementul principal al operei — vocea. Aceasta găsește totdeauna modalitatea necesară pentru a trece rampa și a fi auzită de public și înțeleasă.

Din partitura lui Gheorghe Dumitrescu se desprinde acel *stil* propriu compozitorului, un limbaj muzical caracteristic care s-a născut o dată cu oratoriul *Tudor Vladimirescu* și care, alături de anumite motive și leitmotive, conferă operelor sale o personalitate viguroasă și caracterul *ciclic.* Tragedia muzicală *Decebal* este o remarcabilă reușită a muzicii românești contemporane.

Opera este împărțită în patru acte (șapte tablouri cu titluri sugestive : Săgetătorii de nori, Cetatea Buridava, Argeza, Munții, Moartea Argezei, Bocetul, Flăcările Sarmisegetuzei).

Prin atmosfera lirică, meditativă, ne-au impresionat în mod deosebit Prologul și Epilogul orchestral și scena „Sacrificarea fecioarei dace" — în care muzica gingașă, duioasă la început, capătă treptat accente dureroase prin suprapunerea a două teme contrastante. Demnă de relevat este scena „orgiei adepților zeului Dionysos" — o realizare în care mijloacele sonore instrumentale și vocale se întrepătrund cu cele coregrafice (maestru coregraf — Vasile Marcu) și cu efecte de lumină clar-obscure, culminînd cu cîntecul de beție al lui Bato și de batjocură adresat lui Deceneu (regele-preot care a ordonat stîrpirea viței de vie). Remarcăm de asemenea : monologul lui Decebal din actul II, ca și toate intervențiile acestui personaj de-a lungul operei, avînd o ținută cînd sobră, solemnă sau sentențioasă, cînd duioasă și calmă, aria Argezei care pentru salvarea Daciei renunță la împlinirea iubirii ei pentru Bicilis, etc. Duetul Bicilis-Ardalus confruntă muzical două atitudini : una dură, violentă, în slujba răzbunării și alta caracterizînd puritatea și curajul. Intermezzo-ul simfonic din actul III sugerează foarte plastic lupta vitejească a dacilor contra invadatorilor romani, reamintindu-ne prin unele desene melodice scurte și acele bine cunoscute triole, episoadele adunării pandurilor lui Tudor și a luptei lor contra asupritorilor. Bocetul din actul IV, cîntat de Drigisa și un grup de preotese și femei dace este o pagină muzicală de o rară frumusețe, profund expresivă, o secvență care pregătește atmosfera finalului operei (Flăcările Sarmisegetuzei).

Sîntem îndreptățiți să elogiem întregul colectiv al Operei Române, care printr-o muncă îndelungată și printr-o sinceră dăruire a realizat un spectacol grandios, primit cu multă simpatie de public. Excelenta viziune de ansamblu a regizorului Jean Rînzescu, care poate fi considerată un succes al carierei sale, a imprimat spectacolului, în deplin acord cu scenografia sugestivă a lui Ion Ipser, un caracter monumental, dar, în același timp, o simplitate firească adînc grăitoare. Decorurile lui Ion Ipser vorbesc spectatorilor despre seriozitatea, talentul și hărnicia strămoșilor noștri, calități devenite permanențe ale poporului român. Masivitatea arhitecturii, eșalonarea planurilor, adîncimea perspectivei, efectele de lumină (alb-negru), efectul de ceață și nori din tabloul munților au suscitat admirația publicului amator de rare emoții artistice.

În rolul dificil al lui Decebal (personaj prezent aproape în toate tablourile) am apreciat vocea tot mai unitară, mai clară și mai suplă a basului Nicolae Florei, ca și atitudinea sa scenică demnă, de rege și ostaș, cu accente dure, sentențioase, cu inflexiuni de înțelepciune și blîndețe iar scenele de familie, cu inflexiuni de afecțiune și duioșie. O creație remarcabilă a realizat și Iulia Buciuceanu, în rolul reginei Drigisa. Vocea sa de mezzo a răsunat dramatic (chiar tragic) în registrul grav, în contrast cu dulceața lirică a mediului și claritatea strălucitoare a acutelor.

Impresionant prin meșteșugul utilizării glasului său generos, cu multiple nuanțe coloristice, basul Viorel Ban s-a impus în rolul trădătorului Bato, mai ales în Cîntecul de beție și în Cîntecul lui Deceneu. Baritonul Dionisie Konya s-a relevat prin noblețea cîntului ca și prin ținuta maiestuoasă a marelui preot Vezina. Am remarcat cu multă satisfacție două elemente tinere care prin vocile lor de calitate și prin agreabila prezență scenică constituie două promisiuni certe pentru opera noastră : tenorul Vasile Moldoveanu (Ardalus) și soprana Eugenia Moldoveanu (Argesa). În rolul lui Ardalus am mai ascultat și pe tenorul Ion Stoian, vădind o interesantă expresie scenică iar în al Argezei pe soprana Mariana Stoica, puternic temperament dramatic. Subliniem de asemenea vocaliza plină de poezie a Gabrielei Olariu (păstorașul), gingășia Corneliei Angelescu (o fecioară

dacă), cîntul sincer, naiv al lui Cristian Mihăilescu (străjerul). Tenorii Constantin Iliescu (Bicilis, comandant dac) şi Gheorghe Iliescu (Diegis, fratele lui Decebal), utilizînd voci frumoase, în special în subacut şi acut. În alte distribuţii am putut urmări evoluţia valoroasă a numeroşi interpreţi dintre care enumerăm pe Elisabeta Neculce, Traian Popescu, Mihai Panghe, Valentin Loghin, Cornel Rusu, Marina Mirea, Cezar Ionescu, Florin Hudeşteanu, Nicolae Celea, Aurel Dovănceanu etc...

Compozitorul Gheorghe Dumitrescu este binecunoscut ca un excepţional creator de coruri, măiestrie ce se face relevată şi în opera *Decebal*. Maestrul de cor Stelian Olariu a depus o muncă devotată în finisarea corurilor operei. Astfel au captat atenţia publicului prin omogenitate, suplete şi colorit, corurile grupului de fete care depun flori la altar, intonaţiile rituale din secvenţa împodobirii miresei, bocetul din actul IV, accentele de mînie ale femeilor dace cînd ard de viu pe Bato, precum şi numeroasele intervenţii ale corului mixt sau bărbătesc : cîntecul de batjocoră al complotiştilor cu refrenul „Deceneu", intonaţiile preoţilor, invocînd ocrotirea lui Zamolxis, corul ostaşilor care depun jurămîntul etc.

Stăpînind autoritar ansamblul vocal-simfonic, dirijorul Paul Popescu a reuşit să estompeze intensitatea uneori excesivă a alămurilor şi percuţiei pentru a da posibilitatea vocilor să se facă auzite. Printr-o execuţie bine pusă la punct, întreaga orchestră şi dirijorul ei, alături de toţi ceilalţi interpreţi au contribuit la succesul bine meritat al operei tragice *Decebal*.

AL. COLFESCU

Simfonia op. 16 de Pascal Bentoiu

Sub bagheta lui Erich Bergel, Filarmonica din Cluj a interpretat *Simfonia* op. 16 de Pascal Bentoiu, lucrare în care fantezia poetică şi-a dat mîna cu stringenţa scriiturii muzicale. Se cuvine să ne oprim puţin asupra acestei lucrări care în simfonismul românesc contemporan reprezintă, după părerea noastră (şi nu numai a noastră) o remarcabilă realizare. Dispreţuind elucubraţiile sterile şi căutările ca scop în sine, Pascal Bentoiu s-a aplicat, cu seriozitatea care-l caracterizează, la tălmăcirea plinului sentimentelor şi gîndurilor sale. Profundele-i intenţii de expresie se oglindesc în conţinutul bogat al simfoniei.

Dirijorul Bergel are meritul de a ne fi dezvăluit pe de-a-ntregul tîlcurile mai adînci ale lucrării. Am crezut că este chiar o primă audiţie. Subliniem că acest excelent şef de orchestră realizează, *ad literam* textul muzical. Mare lucru. Am apreciat faptul că în prima parte a lucrării, care se distinge prin vivacitatea scriiturii, Bergel a găsit acel flux continuu care să exprime bine unitatea mişcării, dincolo de metrica ei atît de variată, de diversă. El a redat în chip deosebit de convingător *adagio* median al simfoniei, reliefînd caracterul de meditaţie, de nocturnă al acesteia, fără a se pierde în detalii, şi punînd accentul pe viziunea de ansamblu. (Am preţuit aici cîntul mai sumbru al alămurilor ca şi figuraţiile luminoase de la lemne).

În *final*, unde instrumentele de culoare şi îndeosebi cele de percuţie au un rol important, entuziasmul juvenil al lui Eric Bergel ne-a purtat către viziunea sa mai personală, şăgalnică, am spune *espiègle* a mişcării, cîtă vreme accentul poate că trebuie pus pe elementele de ordin dramatic, chiar tragic. Independent însă de aceasta, lucrarea a fost prezentată cu multă limpezime, în chip foarte organizat, de unde succesul de care s-a bucurat.

În încheierea concertului, bine cunoscutul triptic simfonic, *Mathis der Maler* realizat clar, explicit, atrăgător. Orchestra simfonică clujeană, organism artistic de primul ordin, ne-a oferit sub îndrumarea talentatului ei dirijor o seară de muzică pe care o socotim printre cele mai de seamă ale Festivalului.

J.—V.P.

Simfonia a VI-a „Armonia" de Wilhelm Berger

Concertul Filarmonicii George Enescu dirijat de Mircea Cristescu ne-a prilejuit reîntîlnirea cu muzica lui Wilhelm Berger, prin *Simfonia a VI-a „Armonia"*. Lucrarea atestă preocupările autorului de organizare a discursului muzical — cunoscute din interesante studii muzicologice — dovedind o gîndire pe cît de ordonată pe atît de avansată. Rezultanta sonoră îmbină suprafeţe de evoluţii tematice cu zone de culoare — şi în acestea credem că stă simburele din care va evolua compozitorul de aci înainte. Căci, fără a-şi pierde, de cele mai multe ori un fir melodic conducător (structura intervalică bine încadrată ritmic fiind una dintre caracteristicile stilului lui W. Berger) există şi fărămiţări ale acestuia, supuse unui proces de multiple suprapuneri, impresionînd prin efectul lor *global*. (O singură — personală — rezervă mă îndeamnă să socotesc poate nepotrivită intrarea prea vădit polifonică, în fugato, a unei teme largi, în acest cadru în care primează, cu succes, tocmai suprafeţele globale). Iar măestria în arta orchestraţiei a autorului nu face decît să le sporească puterea de a capta atenţia ascultătorului, prin reuşite combinări timbrale, în care rolul percuţiei este dozat cu gust, creînd chiar şi culori inedite. Se evidenţiază felul în care dirijorul Mircea Cristescu a ştiut să solicite orchestra, tocmai pentru crearea acestei ambianţe sonore. Şi am putea cita, de exemplu, atmosfera creată la începutul lucrării ; reliefuI pe care îl poate căpăta un sunet parcă umplînd spaţiul (tot în partea I-a) ; capacitatea de diferenţiere coloristică, păstrînd totodată unitatea, în partea a II-a, în care flautul conducător declanşează mii de rezonanţe în orchestră, creînd unul dintre cele mai reuşite momente de efect global ale lucrării ; amintim însă şi unitatea sonoră ilustrată prin concentrarea pe un singur sunet care creşte de asemenea în partea II-a).

Conform tradiţiei prin care autorul a dat un nume şi precedentelor sale Simfonii şi prezenta poartă un

titlu corespunzător etosului său: „Armonia" — în sensul echilibrului interior, rezultat din introspecțiune și reflectare. Faptul acesta se vădește și în construcția lucrării, de o desfășurare continuă, excluzînd izbucnirile exterioare, destinată să-și capteze forța și varietatea din sondările unei lumi profunde.

Faptul că numele lui Bela Bartók figurează într-un program al *Festivalului Enescu*, aduce, odată cu bucuria de a-i asculta muzica și o nuanță de emoție: ne gîndim că, deși efemere, relațiile dintre cei doi mari compozitori au fost puternice și bazate pe o profundă stimă.

Muzica lui Bartok își păstrează aceeași răscolitoare pregnanță, și, la fiecare audiție, nu încetează să ne uimească și impresioneze prin noutatea și complexitatea sa. Este și meritul interpretării de a fi dat o frumoasă redare a lucrării — *Muzică pentru coarde, percuție și celestă*. Am fi preferat poate o dozare mai intensă în prima parte, un început la o nuanță cu mult mai scăzută, astfel încît desfășurarea creșterii să cuprindă o arie mai întinsă și un spor de dinamism și de conturare a unelor accente, în ultima parte. Dar, în schimb, trebuiesc relevate caldele sonorități pe baza cărora esafodarea lucrării a putut să reliefeze dramatism, profunzime, menținînd un plan elevat ținutei acestui concert.

MYRIAM MARBÉ

Simfonia a II-a de Doru Popovici

La începutul programului Orchestrei Radioteleviziunii, condusă de Iosif Conta am ascultat *Simfonia a II-a, „Spielberg"* de Doru Popovici, cu un reînnoit interes; acum, ca și la celelalte audieri ale lucrării, am apreciat sinceritatea expresivă de care dă dovadă compozitorul, mai puțin preocupat de modernitatea limbajului său, cît de continua melodicitate și de un anumit mesaj uman pe care tinde să-l comunice ascultătorului. Forma lucrării este concisă și clară, episoadele de structură riguroasă alternînd cu altele de o desfășurare mai liberă, ca *solo*-ul plin de efect al oboiului. *Simfonia* este printre cele mai bine proporționate opere ale lui Doru Popovici; nobila gravitate a conținutului ei pătrunde în suflete pe o cale simplă și cu atît mai eficientă.

Orchestra Radioteleviziunii și Iosif Conta i-au dat o tălmăcire de ținută.

A.H.

Lucrări de Enescu, Paul Constantinescu, Theodor Grigoriu

Un program exclusiv de muzică românească, cuprinzînd două opus-uri enesciene: *Octuorul în Do major* și *Simfonia de cameră pentru 12 instrumente*, alături de *Concertul pentru orchestră de coarde* de Paul Constantinescu și *„Elegia pontica"* de Theodor Grigoriu a prezentat orchestrele Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București — „Camerata" și „Academica" — în cadrul manifestărilor prilejuite de marea sărbătoare enesciană.

Un program de ținută și, totodată de o ridicată dificultate, capabil a reliefa potențele celor două tinere ansambluri orchestrale cu o existență artistică tot mai eficace în viața concertistică.

După succesul scontat al „Madrigalului", întîlnirea la Sala Mică a Palatului cu „Camerata" și „Academica" a conturat ferm reconfortanta idee a valoroasei munci educative și artistice ce se desfășoară în sălile Conservatorului bucureștean. Studenții au depășit cu ușurință stadiul unei prezențe încărcate de didacticism, interpretările oferite demonstrînd un avansat stadiu al acumulării elementelor tehnice. În drumul spre maturizare, spre plenitudine, prezența „enesciană" a „Cameratei" și „Academicii" constituie, prin calitatea sa, un punct de referință.

Debutul *Octetului op. 7 de* George Enescu, această pagină de profund lirism, marcată, în special ca suflu, de elemente romantice dar cu suficiente prefigurări ale evoluției ulterioare a compozitorului, ne-a încredințat că vom fi martorii unei echivalențe sonore reușite, previziune realizată în mare parte, exceptînd nuanța de simfonizare, prin dublarea participanților, licență ce, după părerea noastră, nu este în spiritul discreției enesciene.

Dumitru Pop, sufletul formației, artist cu un orizont larg, dublat de un priceput profesor și de un delicat dirijor, a reușit, la pupitrul „Cameratei", să pătrundă în esența muzicii enesciene, să o transpună sonor cu fidelitate și fior artistic.

Interpretarea *Concertului pentru orchestră de coarde* de Paul Constantinescu a reconfirmat seriozitatea și înalta înțelegere de care se bucură o partitură oferită în sala de concert de Dumitru Pop și „Camerata".

În partea a II-a a programului a evoluat „Academica", condusă de Alexandru Șumski. Un program echilibrat, judicios alcătuit, compus din remarcabila *Simfonie pentru 12 instrumente* de George Enescu și cantata *„Elegia Pontica"* de Theodor Grigoriu.

Dificilul opus de maturitate al lui Enescu presupune din partea interpreților o maximă forță de pătrundere în subtextul paginii, o stăpînire perfectă a tehnicii instrumentale, omogenitate de ansamblu și suflu poetic, atribute fără de care textul poate părea excesiv de sobru. Trebuie menționat că în această genială prefigurare a eterofoniei, un element hotărîtor îl constituie fluența derulării evenimentelor sonore, comuniunea spirituală și afectivă a interpreților pînă la totala identificare. Ar fi poate prea mult să cerem totul unei formații tinere, cu atît mai mult sîntem datori să consemnăm succesul repurtat pe toate planurile prin interpretarea oferită.

„Elegia pontica" de Theodor Grigoriu, compozitor ce se înscrie printre cei mai creatori discipoli ai lui George Enescu, o cunoșteam dintr-o anterioară execuție, datorită aceleiași formații.

Mărturisim că la prima audiție multe frumusețí ascunse în acest sobru recviem laic ne-au scăpat. De data aceasta, cu un text nu numai însușit ci și pătruns de spiritul său. „Academica" a reușit în mai pronunțată măsură să contureze acea atmosferă de durere a înstrăinării, acea lume de tristețe, în care pînă și obiectele își pierd contururile și, împotriva oricărei legi gravitaționale, plutesc incerte și informe în jurul eroului antic. Solistul Pompei Hărășteanu, merituos ca însușire a textului, nu a reușit să pătrundă în esența partiturii.

Merite revin grupului vocal din corul „Madrigal", „Academicii" şi dirijorului Alexandru Şumski, cu o menţiune specială pentru ultimul, un tînăr cu multiple preocupări, cu o frumoasă perspectivă artistică.

MIHAI MOLDOVAN

Creaţii româneşti în interpretarea formaţiei „Ars Nova"

Înainte de turneul pe care-l avea de făcut în Anglia, „Ars nova" a prezentat un concert la Sala Mică a Palatului, în care a cîntat lucrări de Vasile Herman, Dan Constantinescu, Doru Popovici, Cornel Ţăranu etc. Apreciem siguranţa, promptitudinea în răspunsuri, muzicalitatea instrumentiştilor clujeni. Era în acel concert o bună prezentare a unor concepţii de creaţie riguroase, a unor condeie concentrate în esenţializarea sunetelor. În Festival, „Ars nova" a spicuit din programul concertului amintit, a ales într-adevăr piesele care au avut recunoaşterea valorii, din partea publicului.

Am reascultat aşadar *Episoadele* lui Vasile Herman, recunoscînd fineţea, rafinamentul limbajului. Scurte piese, structurate după un calcul din seria lui Fibonacci, *Episoadele* sînt ca delicate guaşe ; Cornel Ţăranu a găsit, împreună cu formaţia sa, culorile adecvate, subliniindu-le fluenţa. De asemenea, *Simfoniei de cameră* de Dan Constantinescu i s-a asigurat inteligent dozarea rafinată, construcţia din dale consistente de „clasic" printre care aleatorismul circula lejer, dînd senzaţia de joc al contrastelor. Am putut asculta în concertul formaţiei „Ars nova" *Dialogurile* lui Cornel Ţăranu ; trei suflători, două percuţii şi pian desenau parcă în cele trei secţiuni, imagini statice, căutau mai mult evidenţierea unui lirism, a unei atmosfere lirice, rezultate din contemplare, din meditaţie. Ultima lucrare *Piese pentru 13 instrumente* de Tiberiu Olah, a fost în redarea formaţiei clujene „Ars nova" o demonstraţie de virtuozitate şi claritate tehnică, piesele lui Olah, vizînd tocmai realizarea unei fantezii sonore. Din ce în ce mai omogenă, mai sigură, mai stăpînă pe înţelesul literei partiturii, „Ars nova" înscrie în peisajul artei interpretative româneşti nota de luciditate, de inteligenţă. Alături de „Ars nova", la recitalul de muzică românească şi-a adus contribuţia Aurelian-Octav Popa. Am scris de multe ori despre arta acestui mare clarinetist, despre impecabila virtuozitate, despre profunzimea gîndirii, despre recreerea partiturilor pe care le abordează. Din plin, în *Sonata pentru clarinet şi pian* de Alex. Hrisanide, alături de compozitor, am simţit aceste distincte trăsături. Mai mult, talentul de a transmite esenţa dantelatelor părţi a topit imaginile într-o lume rarefiată, ce rezulta din adîncurile fluidului popular.

SMARANDA OŢEANU

Emilia Petrescu

Valentin Teodorian

Lieduri de compozitori români

Din ultimile manifestări ale Festivalului „George Enescu" ajuns la cea de a 5-a ediție a sa, remarcăm în mod deosebit concertul de lieduri create de compozitori români contemporani.

Liedurile lui Mihail Jora — *Cine, Păstrează, Bucură-te floarea mărului* ! — inspirate de niște versuri minunate, ale poeților mult apropiați de autor, Tudor Arghezi, Lucian Blaga și Mariana Dumitrescu, ne-au impresionat profund. Am putut admira bogata fantezie armonică a lui Mihail Jora, o îmbinare subtilă, personală și expresivă între neoromantismul cu tente expresioniste și unele aspecte modale cromatizate, provenite din „alchimizarea" cîntecului popular românesc. O libertate ritmică, la care se adaugă o simplitate extremă a scriiturii pianistice, redau un ton de confesiune, tipic pentru Mihail Jora, care parcă ne întîmpină cu vorba sa caldă, într-un molcom grai moldovenesc, vibrînd intens la tot ceea ce este frumos și departe de orice atingere necurată.

Tot un ton de confesiune se desprinde din liedurile lui Constantin Silvestri pe versurile lui Rilke. Am regretat că au fost programate cîntecele de tinerețe ale lui Constantin Silvestri și nu acele lieduri pe versuri de Rilke, dintr-o epocă matură, concepute într-o libertate atonală deosebit de pregnantă, de o puternică forță emoțională. (Ne referim la acel număr de opus, pe care l-a tălmăcit la un înalt grad de măiestrie Constantin Stroescu, cu vre-o 15 ani în urmă.) Dar am fi nedrepți dacă nu am recunoaște acestei muzici dintr-o fază incipientă a compozitorului, un lirism romantic, realizat într-un climat de o fină muzicalitate. Ca și în alte lucrări ale sale se conturează o stare de vis... căci Silvestri nu a fost un lucid în sensul clasic, ancorat în realitatea imediată, angajat foarte concret în ea sau, cum ar spune Tudor Arghezi : *„capabil să jefuiască cerurile"* ! Totuși, dincolo de contradicțiile estetice ale artei sale, întîlnim o candoare, ce redă parcă omenirii omenia... Și, nu intîmplător, Mihail Jora afirma următoarele în legătură cu acest mare artist :

„Silvestri a ajuns la o cotitură a vieții, pe care nemții o numesc „Sturm und Drang Periode". Puhoiul sufletesc din trupul său debil nu poate și nu trebuie stăvilit artificial. Timpul va domoli apele, iar cînd ele vor fremăta luminos, Constantin Silvestri va ști să înfrunte cu seninătate adversitățile vieții. Iar atunci, minunatul său talent va atinge, fără îndoială, înălțimile pe care planează marii compozitori de totdeauna".

Liedul *Primăvara* de Carmen Petra Basacopol se înscrie în același climat meditativ ; muzica, plină de sonorități discrete, dar în același timp de o bogată fantezie timbrală, redă semnificații transcendentale ale poeziei Marianei Dumitrescu.

În continuare am ascultat lieduri de Zoltan Aladar și Liviu Comes, inspirate de o expresie mai aspră a pămîntului, sub cerul fecund al artei transilvănene. Zoltan Aladar, în liedurile sale pe versuri de poeți maghiari, îmbină convingător elemente ale folclorului românesc și maghiar, la care adaugă elemente ale tehnicii componistice tipice pentru ultima fază creatoare a lui Béla Bartók și pentru perioa-

Martha Kessler

Elisabeta Neculce-Carțiș

da medie a lui Arnold Schönberg, — ne referim la o armonie violent cromatizată. Liviu Comes are o expresie asemănătoare, se deosebește însă printr-o mai vizibilă afirmare către folclorul românesc, într-un colorit de artă cameral elevată și interiorizată. Liedurile lui Dinu Lipatti pe versuri de poeți francezi au multă eleganță și ne amintesc de linia Fauré-Duparc. Și la Nicolae Coman se simte o înrîurire a liedului francez, dar ramificațiile sînt mai noi, ducîndu-ne cu gîndurile la Messiaen, dar și la un Enescu de fază tîrzie. Primul cîntec *(Iarba)* mi se pare cel mai bine conturat și chiar emoționant! Un anume aspect coloristic, de nuanță post-impresionistă, se remarcă în cîntecele lui Mircea Chiriac: *Balada unui greier mic* și *Vara în Capitală*. Atmosfera generală e plăcută, liniștitoare, nelipsită de nuanțe pastorale. În liedurile *Sus* și *Visătorul* pe versuri de Lucian Blaga, Marțian Negrea promovează eficient elemente ale serialismului dodecafonic, fără a-și pierde însă vechile coordonate stilistice. Este o muzică visătoare, profundă, adecvată imaginilor poetice, parcă mereu în ambianță cosmică. Liedurile din ciclul *Culori*, pe versuri de Adrian Maniu, scrise mai recent de Tudor Ciortea, atrag atenția prin bogata inventivitate melodică și armonică, larg cromatizate, ca și prin eleganța scriiturii pianistice. Și cu această ocazie, fericită, am putut admira autenticul talent al lui Tudor Ciortea de a crea un lied, în care muzica și versurile se îmbină cu finețe, în apele ușor învolburate ale unei tonalități mult extinse, dar departe de orice ar constitui nedoritul arbitrar! Liedurile lui Andreas Porfetye pe versuri de Nicolae Labiș, dăltuite cu migală, sub cerul sonor bogat în ramificații hindemithiene sau bergiene — preluate creator —, constituie un pios omagiu adus tînărului fiu al Moldovei, care s-a stins curat ca un fluier, doinind duios prin codrii seculari, lăsîndu-ne o imagine poetică emoționantă, mai ales prin acel sublim poem în care deplînge moartea unei căprioare...

Compozitorii au beneficiat de interpretări remarcabile. Emilia Petrescu, Marta Kessler, Elisabeta Neculce-Carțiș, Valentin Teodorian, pianistele Lizette Georgescu și Martha Joja, au tălmăcit cu multă finețe, obținînd o trainică fuziune, pînă la identificare, între discursul muzical al vocii și al instrumentului, care de data aceasta a refuzat pe drept cuvînt rolul de simplu acompaniator. A fost o seară despre care mi-au vorbit cu mult entuziasm și emoție personalități ale muzicii universale.

DORU POPOVICI

Program românesc în interpretarea formației „Musica Nova"

Concertul de muzică românească de cameră a oferit posibilitatea reaudierii a patru lucrări, binecunoscute de altfel publicului bucureștean.

Desigur, asemenea împrejurare este întotdeauna o bună ocazie de a se confirma sau eventual infirma valoarea unei piese muzicale, de a descoperi unele aspecte sau detalii nesesizate la o primă audiție. Ținînd seama însă că mijloacele de comunicare: radioul, discul, banda magnetică, pot oferi astăzi multiple posibilități de repetare a audițiilor unei lucrări, considerăm că era mult mai util și necesar, atît pentru compozitorii români, cît și pentru buna și în același timp prompta informare a publicului (românesc și cel străin), ca Festivalul „George Enescu" să fi fost o tribună de lansare a primelor audiții, cu „opusurile" cele mai recente.

Cele patru lucrări audiate sînt desigur reprezentative pentru autorii respectivi, dar ar fi fost mult mai interesantă prezența acestora în Festival, cu ultimele creații.

Concertino per la Musica Nova, compus în anul 1967 și dedicat excelentei formații bucureștene (care a executat de altfel lucrarea) constituie o îmbinare strălucită a calităților unui elevat muzician, care este Adrian Rațiu.

Fără a fi în aparență un căutător al mijloacelor epatante de exprimare sau a unui nou mod de a privi muzica, ca fenomen sau semnificație, Adrian Rațiu reușește în lucrarea sa să realizeze o fericită sinteză a mijloacelor contemporane de expresie, care printr-o punere inedită în pagină, conturează un fenomen sonor, purtînd amprenta certă a autorului.

Combinînd latura solistică (fără să exagereze în mod inutil aspectul virtuozității) cu cea de ansamblu, (remarcăm în acest sens partea IV-a, unde pianul solist alternează cu grupul celor 4 instrumente), iar scriitura de ansamblu fiind obținută atît printr-o împletire polifonică a vocilor, cît și printr-o țesătură „pachet"-acordică, se realizează o diversitate a discursului muzical și în mod implicit o mare varietate de expresie.

Menționăm în mod special partea III-a, care prin realizarea unei transparențe și rarefieri în scriitura vocilor, creează o atmosferă intimă de o nobilă puritate și frumusețe, ceea ce ni se pare a fi aspectul cel mai particular și reprezentativ al lui Adrian Rațiu.

A doua lucrare audiată: *Cinci poeme* pe versuri de Mariana Dumitrescu *pentru cvintet și recitator*, ni-l dezvăluie pe Ludovic Feldman într-o continuă și neobosită căutare a unui mod nou de exprimare artistică, cu atît mai demnă de remarcat la un creator de artă, a cărui vîrstă este de aproape 80 de ani.

Caz unic al generației sale, Ludovic Feldman rămîne, credem, în continuare deschis acumulărilor de limbaj, ceea ce ne îndreptățește să-l considerăm un exemplu de tinerețe și vigoare spirituală cu totul neobișnuită.

Avînd ca punct de reper cinci din poemele remarcabilei poete Mariana Dumitrescu: *Cîntecul din ramurile nopții, Vremea culesului, Invocație, Urcușul, Bun rămas*, a căror esență poetică pendulează între discreția elegiacă și dramatismul uneori de nuanță tragică, compozitorul realizează o muzică ale cărei structuri (rezultate dintr-o tehnică post-serială, prin tratare liberă) se plămădesc direct din substanța poemelor.

Versurile ne apar de asemenea și ca „Motto"-uri ale fiecăreia din cele 5 părți.

Muzica oferă momente dintre cele mai frumoase ale creației autorului, lucrarea situîndu-se (ca și cea a

lui Adrian Raţiu), printre reuşitele de prim ordin ale muzicii româneşti de cameră din ultimii ani.

Trio pentru vioară, violă şi violoncel de Dumitru Capoianu a oferit surpriza de a constata la autor (înclinat mai mult spre prelucrarea cîntecului popular şi spre asimilarea în muzica sa a elementelor originale din jazz), o certă evoluţie stilistică şi de limbaj. Abia prezente, elementele de factură neoclasică sînt tratate lapidar prin scurte şi fragmentare imitaţii ce se pierd, pulverizîndu-se în contextul destul de „abstract" al muzicii.

Lucrarea este scrisă cu o vădită măiestrie artistică atît pe planul tratării instrumentelor, cît şi pe planul construcţiei formale, cu un remarcabil simţ al echilibrului şi al conciziunii materialului.

Din păcate însă, nu putem spune mai mult despre această muzică, ceva mai palidă ca prezenţă în compania celorlalte.

De departe, compoziţia *Treptele tăcerii*, aparţinînd lui Anatol Vieru, a constituit punctul culminant al întregii seri.

La fel ca şi Ludovic Feldman, Anatol Vieru a parcurs un drum creator într-o continuă şi impresionantă ascensiune, înscriindu-se alături de Ştefan Niculescu, Aurel Stroe şi mai tinerii Mihai Mitrea Celarianu, Corneliu Cezar, Lucian Meţianu, Costin Miereanu, printre compozitorii care au „împins" înainte muzica românească şi au îmbogăţit patrimoniul culturii muzicale româneşti cu valoroase creaţii.

Stă mărturie în acest sens, prezenţa cu deosebit succes în ultima vreme pe plan internaţional a lui Anatol Vieru, ca eminent reprezentant al muzicii româneşti contemporane.

Lucrarea cîntată în concert precede etapa ultimă în creaţia lui Anatol Vieru *(Clepsidra, Crible, Muzeum, Orologiu)*, marcînd o perioadă de tranzit, împreună cu *Odă tăcerii*, între etapa anterioară, legată întrucîtva de neoclasicism (concertele de flaut, violoncel, vioară, pian), şi ultima mai sus menţionată.

Titlul lucrării sugerează mai mult metaforic (căci tăcerea sub forma pauzei generale nu este de fapt prezentă în lucrare), ideea pierderii treptate a unei identităţi care se metamorfozează continuu, schimbîndu-şi mereu faţetele, formele de existenţă.

Într-un permanent proces de acumulare, sunetul se transformă treptat în zgomot, factor cotidian care capătă însă la Vieru o altă semnificaţie şi funcţionalitate decît la Cage spre exemplu, fiind subordonat ca element al vocabularului de mijloace, construcţiei formale.

Magistrală este apariţia clopotului la sfîrşitul compoziţiei (pe un interval obstinat în decrescendo), personagiu ciudat, care se naşte proiectînd parcă o lumină cu totul nouă asupra lucrării, desăvîrşind parcă o împlinire.

Trebuie subliniată în mod deosebit contribuţia celor trei formaţii, cvintetul „Musica Nova", „Pro Arte" şi „Philharmonia" la reuşita deplină în interpretarea pieselor (menţionînd prezenţa cu totul remarcabilă a percutistului Cornel Huss), formaţii excelente care au servit cu totală dăruire şi devotament lucrările celor patru compozitori. Mai puţin a convins recitarea pe alocuri improvizată a lui Ion Marinescu, de altfel un eminent actor.

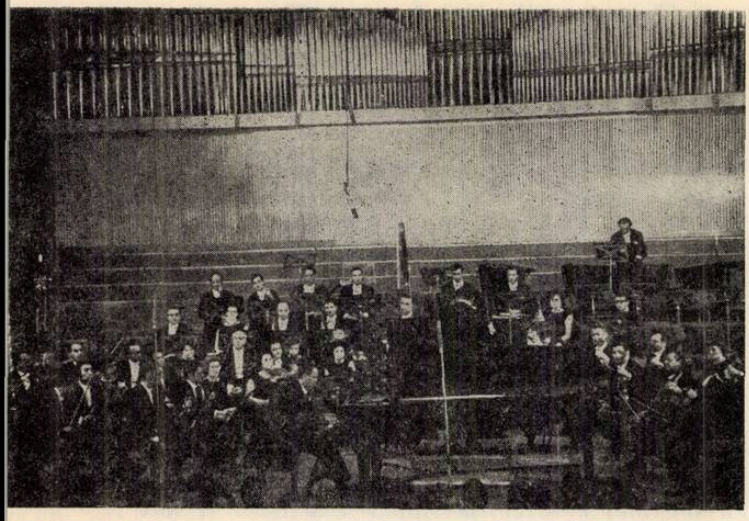
OCTAVIAN NEMESCU

„Canto I" de Aurel Stroe; Jörg Demus şi Filarmonica „Banatul"

Concursul şi Festivalul „George Enescu" a făcut, de cele mai multe ori, săli pline. Este o realitate îmbucurătoare. Au fost nume şi formaţii de renume, care au atras pe ascultători. Nu le mai citãm ; sînt cunoscute. Dar au fost artişti mai puţin cunoscuţi la noi, deşi intraţi în enciclopediile muzicii. Printre acestia, Jörg Demus, foarte tînăr (încă) pianist vienez, care ne era cunoscut din înregistrările sale excelente, fie că este vorba de Bach, sau de contribuţia sa la interpretarea muzicii de cameră de Schubert ori Schumann. În *Encyclopédie de la musique*, (Ediţia Sequoia — 1964) Jörg Demus figurează drept un *interpret a cărui specialitate este Bach şi care face o carieră internaţională*". O seamă de cronicari de peste hotare, critici de notorietate, ca Bernard Gavoty, Claude Rostand ş.a. i-au consacrat lui Demus, cronici cu totul superlative. Exigentul dar părtinitorul (ca să nu zicem pătimaşul) Bernard Gavoty de pildă, socoteşte că arta sa reprezintă *„o elocvenţă asemănătoare cu a lui Cortot, o sonoritate nervoasă şi o varietate a tuşeului proprii lui Kempff, concepţia riguroasă şi în acelaşi timp elevată a lui Yves Nat"* (se referă la repertoriul romantic).

Judecînd, la rece, ca unii care i-am auzit pe toţi aceşti mari muzicieni citaţi (Yves Nat, mai puţin cunoscut, l-a acompaniat, cu o reală măestrie la Paris, pe George Enescu) comparaţia ni se pare exagerată. Jörg Demus este un pianist valoros. Dar de aici pînă a afirma că el chintezenţiază însuşirile marilor maeştri citaţi este, totuşi, un drum, pe care exegeţii, amabili şi — ierte-ni-se expresia — reclamagii, îl acoperă într-o fracţiune de secundă. Nu mai citãm... faraminoasele aprecieri ale lui Claude Rostand, căci spaţiul nu ne permite, spre a trece la subiect, arătînd, pe scurt, cîte ceva din *Concertul nr. 2 pentru pian şi orchestră în Si bemol major* de Brahms, care este, mai de grabă, o magistrală simfonie cu pian. Din capul locului vom spune că atacul iniţial, al pianistului după apelul cornului, a fost moale, neconcludent. Am fi dorit mai multă forţă şi, de ce să nu spunem, mai multă precizie. (Cornista Filarmonicii Banatul s-a dovedit însă, în pasajul său cu caracter solistic, o foarte bună interpretă).

În partea mediană a concertului, dirijorul Nicolae Boboc, care este un fin muzician, a solicitat orchestrei intensităţi moderate — de unde evidenţierea cîntului solistului despre care, cu sinceritate, nu putem spune că s-a afirmat printr-o tratare poetică apreciabilă. În final ne-am aşteptat, deasemenea, la mai mult nerv. Este vorba, doară, de acele înfocate melodii maghiare care se cereau, credem, prezentate cu mai mult antren, cu mai multă poezie şi romantism. Drept care, Jörg Demus a apărut consecvent principiilor sale de „raţionalist" al muzicii. Solistul a acordat apoi suplimente din Bach (redat ca Scarlatti) din Schubert la solicitările ascultătorilor, amatori totdeauna să cunoască şi alte laturi interpretative, pe care le-a susţinut cu succes şi într-un stil personal. Ca o notă distinctivă a interpretărilor lui



Jörg Demus, vom arăta propulsiunea sa către anumite întîrzieri, anumite *suspens*-uri, care rimează, probabil, cu unele trăiri interioare, cu unele reculegeri intime şi pe care trebuie să mărturisim, că nu ni le-am însuşit totdeauna, raportîndu-le la litera textului muzical.

În programul concertului a figurat şi *Canto I* de Aurel Stroe. Cercetător de forme noi de expresie, muzician cultivat, în permanentă efervescenţă creatoare, Aurel Stroe a realizat o lucrare simfonică reprezentînd o esenţă a căutărilor sale. *Canto I* reprezintă o sinteză, excelent organizată, a nu mai puţin de 14 melodii folclorice, de pretutindeni şi din toate epocile. *Canto I* a apărut la audiţie, ca un imens crescendo, dela grav către zonele de înălţime maximă, cu un interes al sonorităţilor nebănuit. Orchestra „Banatul" ne-a oferit sub bagheta talentatului Nicolae Boboc, un *avant-goût* al acestei interesante lucrări, a cărei bogată substanţă va putea fi savurată pe deplin în cadrul unor audiţii succedente.

În încheierea programului o bună interpretare a *Simfoniei a VI-a în si minor*, de Şostacovici, lucrare care reprezintă, într-un fel, o sinteză a căutărilor pînă la acea epocă (1939) ale compozitorului. Orchestra „Banatul", dirijată cu discernămînt şi cu impulsii energice şi precise, ne-a redat, pe rînd, dramatismul răscolitor cu accentele sale sumbre, vecine cu disperarea, ca şi momentele de exuberanţă, de tineresc entuziasm, de umor şi vioiciune exultantă, care alcătuesc substanţa de fond a valoroasei lucrări.

„Cvartetul Juilliard"

Creat acum aproape un sfert de veac, din iniţiativa cunoscutului compozitor american William Schumann, preşedintele Academiei de muzică *Juilliard* din New-York, cvartetul „Juilliard" a reuşit să se impună drept o formaţie de coarde de prim ordin, cucerindu-şi de-a lungul unor turnee mondiale, cînd s-a manifestat în cele mai de seamă centre muzicale, o reputaţie crescîndă şi pe deplin justificată. Din formaţia iniţială mai fac parte şi astăzi Robert Mann (vioara I) şi Claus Adam (violoncel) ambii, compozitori şi interpreţi virtuozi. Între timp au luat loc, la vioara II Earl Carlyss, violonist de remarcabile virtuţi tehnice iar la violă Samuel Rhodes, compozitor şi interpret concertist. Ceea ce caracterizează cvartetul *Juilliard*, socotit în bloc, sînt mijloacele tehnice remarcabile de care dispune, o desăvîrşită muzicalitate şi o spiritualitate în care poezia ocupă un loc de frunte.

În programul celui de al doilea concert au figurat două cvartete beethoveniene, remarcabile atît sub raportul ideilor muzicale cît şi a perfecţiunii formale. În *Cvartetul op. 59, nr. 2 în mi minor* ne-a cucerit noblețea cu care a fost expus acel *adagio, con molto sentimento*, una dintre cele mai sublime reverii despre care se spune că i-a fost inspirată compozitorului de o noapte înstelată. Aici viola şi violoncelul au creat tensiuni dramatice deosebit de puternice, care au avut o notă de durere.

În *allegreto* următor, scris în tonalitate minoră şi pe un ritm în trei timpi, tema rusă, din trio, a fost redată cu o deosebită pregnanţă de cele patru instrumente care au tratat-o polifonic. Ne-a impresionat atacul sincron de o mare vigoare din presto final, dinamismul, nervul şi vitalitatea înverderate. Este relevabil consensul unanim cu care au cîntat cei patru muzicieni, stilul sobru şi în acelaşi timp avîntat, cu totul beethovenian, imprimat interpretării.

După pauză a fost prezentat *Cvartetul nr. 13 op. 130 în Si bemol major.* Este scris conform tiparelor tradiţionale dar avem de-a face cu un număr mai mare de mişcări (şase) fără o legătură între ele, aşa cum ar fi acelea ale unei suite. Vioara I a atacat în *Adagio ma non troppo*, un motiv trist, după care cea de a doua violină, unul plin de hotărîre, susţinînd această opoziţie tematică şi ritmică printr-un dialog strîns în care motivul viguros a rămas pe primul plan.

De o convingătoare elocinţă a fost cîntul celor patru interpreţi în *Presto* următor. Ei şi-au întrepătruns vocile respective în chip subtil, pentru ca, după aceea, în *Andante ma non troppo, poco scherzando*, cîntul lor să exprime pe rînd un sentiment de visare, apoi o anumită melancolie fără tristeţe.

În *allegro assai ; Alla danza tedesca* artiştii ne-au restituit dansul german cu tot complexul polifonic adus în joc de Beethoven, făcîndu-ne să savurăm acea muzică ce pare să aducă ecouri, uneori străvechi.

În *Adagio assai* următor, *Cavatina* a fost redată cu tot lirismul cerut. Beethoven socotea această arie simplă drept cea mai frumoasă pagină pe care a scris-o în muzica sa de cameră şi nu putea să o asculte fără a-i da lacrimile... Este un lied minunat pentru care cei patru muzicieni au găsit accente răscolitoare.

Încheierea a fost făcută cu *fuga* mai simplă şi scurtă, scrisă de compozitor în locul „marii fugi iniţiale", redată cu simplitate dar cu o savantă respectare a ţesăturii ei polifonice. Aceste două cvartete ne-au dat măsura integrală a valoroasei formaţii „Juilliard", una cum nu am mai auzit, de la celebrul cvartet Rosé, de glorioasă aducere aminte.

J.-V. P.

Știam despre cvartetul american „Juilliard" că se numără printre cele mai celebre din lume și am avut chiar destule prilejuri să-i ascult înregistrările de o rară frumusețe pe discuri editate de marile companii — Columbia, R.C.A. Victor, Philips, ș.a. —

Dar n-am putut cuprinde niciodată măsura întreagă a acestui „miracol de perfecțiune" și n-aș fi înțeles niciodată în ce constă el fără contactul „pe viu" oferit de cele două concerte programate în Festival, unul în ambianța intimă a Ateneului altul la Sala mare a Palatului. Serile „Juilliarzilor" rămîn de neuitat și înscriu în agenda sărbătorilor muzicale ale Festivalului momente culminante de mare și adevărată artă.

Cînd definesc cîntul cvartetului ca „un miracol de perfecțiune" mă gîndesc deopotrivă la forarea răscolitoare a substanței muzicale, pentru evidențierea esenței și la modalitățile tehnice fără cusur puse în slujba acestei forări.

Pagini diferite din Mozart, Webern, Schubert, Hugo Wolf, își etalează, pe rînd frumusețea, sub arcușele vrajite ale acestor adevărați magicieni. Închizi ochii și crezi în existența unui singur instrument, unui instrument divin, cu asemenea potențial expresiv, cu asemenea largi posibilități timbrale !

Pare o singură răsuflare, un singur gînd, o singură speranță, un singur zîmbet, o singură durere, un singur vaet... Și sînt totuși patru oameni, patru voințe și patru naturi temperamentale distincte, patru convingeri adunate, îmbrățișate, unite de o mare pasiune comună : slujirea muzicii ! La înălțimea amețitoare a acestei pasiuni, pe domeniile incandescente unde arde veșnic flacăra focului sacru, „Juilliard-ul" își distilează versiunile sale. Oricare dintre ele este un model de supremă dăruire artistică, de totală contopire cu gîndirea și simțirea compozitorului, pentru delectarea și fericirea ascultătorilor.

Alegînd din lucrările mozartiene dedicate cvartetului de coarde, pe cel ce poartă numărul 18 *(La major KV 464)* — o culme a creației Maestrului — „Juilliard" îl plămădește în contururi sonore luminoase, fără a-l lipsi de relieful desenului polifonic dens și de vigoarea ritmică. Încărcate de substanța dramatică, variațiunile *Andantelui* ne fiind transparentă și simplitatea celui mai pur stil clasic.

Cu *„Fata și moartea" — cvartetul nr. 14 în re minor,* operă postumă de Schubert, sensibilitatea celor patru artiști se mulează pe o muzică gravă, inundată de neliniști și tristețe. Acum trăim marea revelație și asistăm, înfiorați de emoție la o interpretare de dimensiuni generale, pe măsura genialității muzicii pe care o tălmăcește ! Ansamblul parcurge, într-o impetuoasă învolburare partea I-a — *Allegro* — și începe șirul variațiunilor ornamentale ale *Andantelui,* scrise pe melodia cu rezonanțe de coral a liedului *„Fata și moartea".* Cantilene blînde — cum suna violoncelul în registrul cel mai acut — se topesc în stratificări sonore agitate, în combinații ritmice mișcătoare, prevestind relieful modulațiilor dure, armoniile aspre și amploarea orchestrală a *Finalului.*

Trei din cei patru membri ai acestui extraordinar ansamblu — Robert Mann (vioara I) Sammuel Rhodes (violă) și Claus Adam (violoncel) sînt compozitori cu merite recunoscute în școala componistică nord-americană de astăzi (Earl Caryss — vioara II-a — e un apreciat solist, deseori invitat la marile festivaluri). Faptul nu este lipsit de semnificație. El atrage, drept consecință directă, o anumită modalitate de exprimare a textelor muzicale aparținînd muzicii contemporane, un anumit fel de a înțelege și de a reda sensul partiturilor moderne și limbajul lor, de la nivelul celui care știe să le și construiască. S-a evidențiat pregnant acest lucru în deslușirea de o incredibilă claritate a celor *5 mișcări pentru Cvartet, op. 5* de Anton Webern. Socotită aproape inaccesibilă marelui public, această muzică mi-a apărut acum chiar apropiată. I-am înțeles meandrele, i-am urmărit imaginile, i-am apreciat frumusețile.

Sub forța celor patru arcușuri, dominate de o singură și arzătoare pasiune, pagini muzicale socotite „noi" și-au descătușat încărcătura emoțională latentă și au căpătat viață.

Să fim deci recunoscători „Juilliard-ului" că ne-a ajutat să descoperim și să pătrundem tainele stranii și fermecătoare ale unei mari compoziții și a unui mare compozitor, la noi încă insuficient programat și poate, chiar prea puțin prețuit.

ANA FROST

Jean-Pierre Rampal

Un om înalt, puternic.

O figură de bonom ; zîmbea fiecăruia, ca la o adunare între prieteni, la care fusese invitat să cînte, ca la o intimă seară de muzică, amintindu-și parcă de cunoștințe vechi. În mîinile lui, flautul — cel mai desăvîrșit urmaș al bucolicului instrument al păstorilor elini — era de aur.

Nu știu cînd a cîntat Händel sau Bach. Nu știu cînd s-a terminat *Syrinx-ul* lui Debussy și a început *Dansul căprioarei* de Honegger. Poate s-a cîntat și

Enescu și Poulenc ; parcă am auzit frînturi din *Orfeul* lui Glück...

Două ore de melopee. Două ore de melodie. Omul puternic, înalt, cu flautul de aur, și-a închinat forța gingășiei. Simțeam cum sute de oameni își țin respirația. Nu puteai stînjeni tonurile grave care se pierdeau ca la un corn în surdină, undeva în adînc. Treceau pe lîngă fiecare, vibrațiile prelungite ale sunetelor stinse. Urca spre treptele dificile ale supraacutului, cîștigînd în căldură și strălucire, se întorcea spre intonațiile grave, purtînd mantia de mister a povestirii cu multă lumină și bucurie. Trilurile perfectau tablourile senine, încărcate cu gînduri bune.

Cîntecul pătrundea în gîndurile fiecăruia dintre cei ce ascultau. Cum să nu zîmbești, la rîndu-ți, cînd îți dădeai seama că muzica ce se cînta era doar prima dintre treptele pe care le numărai de la podium la sală ; urma timbrul, visător, cu strălucirea vorbelor sincere ; urma Muzica... Descreța frunțile, descria șăgalnic întîmplări, medita, se tînguia, te făcea să-l urmezi în suferințele lui, ca apoi să-ți arate pași vioi de joc. Înlănțuia eteric armonicele ; catifela tremolo-urile.

Timbrul flautului său deștepta lumea tablourilor lui Cézanne. Te puteai gîndi și la *Răsăritul de soare*, al lui Monet, la acele culori deschise, acoperite de cîteva pete, la coloritul care destrăma forma... Sau la *Nuferii* săi — vîrtejuri de impresii, ostoite în tușe lungi. Alături muzicii *Acoperișurile roșii* ale lui Pissarro, unde grafia arborilor era umbrită de grinzile roșii... arabescuri de impresii, culori.

Un om cînta.

Era Jean Pierre Rampal.

S. O.

★

Există mari muzicieni interpreți — proeminente personalități ale artei contemporane — a căror atitudine în materializarea sonoră a creației muzicale se impune și captivează prin viziunea clară, echilibrată, prin discreția sau chiar sobrietatea gestului, a ideii artistice care prezidă actul însuși al interpretării. Există, de asemenea, interpreți care prin traducerea în fapt sonor a semnelor partiturii, recreează datele acesteia potrivit propriilor coordonate spirituale și temperamentale, abandonîndu-se cu dăruire momentului propriuzis al interpretării. Privite din acest punct de vedere, realizările interpretative ale lui Jean Pierre Rampal — impresionante prin bunul gust ireproșabil, acționînd cu putere de lege — nu cunosc limita dintre emoția autentică a comunicării și rațiunea, sensurile acesteia. Fiecare acțiune interpretativă — fie că este vorba de tălmăcirea lui Bach, Beethoven, sau Debussy, Enescu și Bartok — reiese în mod firesc, cu eleganță și multă, foarte multă distincție, din exigențele partiturii, din respectul față de aceasta.

Există, desigur, în viziunea lui Rampal asupra interpretării lui Bach și Händel, o accepțiune bine individualizată, aș numi-o specific latină, a Barocului muzical german. Marea puritate a inspirației melodice ne apare aici susținută de noblețea meditației unui artist și gînditor autentic, iar frumusețea și căldura tonului, maxima claritate și calitate a acestuia investesc versiunile date de Rampal celor două sonate preclasice, cu acea grație interioară a spiritului, cu rafinamentul tipic francez al suitelor de dansuri. În același sens, *Duo Serenade, op. 41* de Beethoven păstrează în interpretarea marelui flautist seninătatea și prospețimea genurilor de divertisment ale serenadelor și casațiunilor lui Haydn și Mozart.

Veritabile puncte de referință în rîndurile marilor interpretări contemporane ale creațiilor școlilor naționale de compoziție, rămîn versiunile lui Jean Pierre Rampal asupra lucrărilor lui Debussy, Poulenc, Honegger sau Enescu și Bartok. Astfel *Syrinx*-ul lui Debussy capătă claritatea și luminozitatea tipic mediteraniană ; este o melopee liberă, solară, improvizată pentru cîmpie, mare și cer. *Sonata* de Poulenc și *Dansul căprioarei* de Arthur Honegger, lucrări de factură neoclasică, au fost redate cu multă dezinvoltură, cu aleasă strălucire spirituală și farmec, în timp ce *Suita țărănească* de Bartók, exuberantă și robustă, ne apare continuu vitalizată de un ritm stenic, organizator.

Consider că nu exagerez deloc afirmînd că rareori am avut ocazia să ascultăm în ultimii 10—15 ani o atare interpretare în concert a celebrului *Cantabile și Presto*, de George Enescu ; volutele melodice, largi arabescuri sonore, clar conturate ale flautului, sînt susținute aci cu un real simț al proporțiilor, iar avîntul romantic enescian — această constantă definitorie a creației maestrului — apare împlinit de Jean Pierre Rampal în sonorități de un mare rafinament poetic.

Pianistul Albert Guttman a realizat în compania artistului francez o colaborare de înalt nivel artistic într-o deplină înțelegere a sensurilor partiturii și a intențiilor solistului ; și putem, pe drept cuvînt, considera că realizarea sa interpretativă depășește net ceea ce cu un termen comun se poate denumi un conștiincios și corect acompaniament de pian.

Dar mai presus de toate, ascultîndu-l pe Rampal, realizezi contactul cu un artist intelectual de o mare complexitate, prezență de primă mărime în contextul artei muzicale contemporane.

DUMITRU AVAKIAN

George Byrd, Jean-Pierre Rampal și Radu Aldulescu

Ultimele două concerte ale Festivalului n-au mai beneficiat de prezența renumitului Wolfgang Sawallisch, iar unul dintre ele, care trebuia să-l aibă ca solist pe Valentin Gheorghiu, în *Concertul* de Schumann, l-a adus odată mai mult în fața publicului bucureștean pe Jean-Pierre Rampal. Cu tot regretul, căci sfîrșitul Festivalului se anunța spectaculos, putem spune că organizatorii acestuia au știut să găsească o compensație : Jean-Pierre Rampal — nu-i nevoie să mai amintim — este un instrumentist de elită, iar George Byrd s-a dovedit și cu această ocazie un dirijor priceput. Filarmonica a avut două

seri bune supunîndu-se cu maleabilitate gesturilor autoritare ale acestui muzician. S-a cîntat împreună şi atent, cu toată oboseala firească la capătul a două săptămîni de tensiune artistică, destul de curat şi, am bănuit, chiar cu plăcere. George Byrd ştie să impună căci mişcările sale sînt voluntare şi precise, dar în acelaşi timp există multă suplețe în indicaţiile pe care le dă. Este şi aici o artă — nu întotdeauna cunoscută sau practicată de şefii de orchestră — aceea de a nu avea aerul că ordonă, că, atotştiutor, nesocoteşti personalitatea instrumentiştilor, şi această artă sau ştiinţă poartă numele de colaborare. Am văzut, astfel, că se pot sugera o serie de lucruri, se poate stimula iniţiativa membrilor unei orchestre fără a face neapărat concesii, fără a trăda o concepţie interpretativă premeditată. Eficienţa actului muzical este cu atît mai mare. George Byrd ştie să gîndească şi să construiască, răbdător, un edificiu monumental cu ajutorul sunetelor, are conştiinţa liniilor mari, a desfăşurărilor largi (un exemplu evident: *Simfonia II-a* de Brahms), dar totodată, braţele sale urmăresc în amănunţime meandrele capricioase ale muzicii. Gesturile lui au ceva incantatoriu, unduind suplu şi irezistibil, descriind pregnant frazele care se desfăşoară. În plus, există o bucurie de a cînta, o plăcere a muzicii care se vede, se simte în fiecare atitudine, de o candoare cuceritoare. Byrd are o intuiţie sigură a stilurilor şi elocvente în această direcţie au fost nu numai simfonia de Brahms sau acompaniamentele celor două concerte, dar, mai cu seamă, interpretarea *Suitei I în Do major* de George Enescu. Desigur, Filarmonica a parcurs-o de nenumărate ori, dar hotărît lucru ea asculta indicaţiile pertinente ale dirijorului.

Jean-Pierre Rampal este un maestru al sonorităţilor frumoase şi *Concertul nr. 1 în Sol major K V 313* de Mozart nu putea decît să-i prilejuiască nenumărate ocazii în care să-şi valorifice această calitate. Dar, dincolo de asemenea virtuţi ţinînd de sfera meşteşugului, Rampal este un muzician experimentat care gîndeşte limpede, se exprimă simplu şi clar. Frazele lui muzicale au eficienţă fiind investite cu exact atîta importanţă cît este necesar în economia de ansamblu şi nu urmăresc — parcă — decît să redea cît mai fidel dorinţa compozitorului. Fiind conştienţi că acesta este, în fapt, cel mai dificil lucru de obţinut, nu-i putem decît mulţumi lui Jean-Pierre Rampal pentru firescul cu care tălmăceşte muzica. Ceea ce am mai admirat la acest instrumentist este lipsa de afectare, de contorsionare cu care cîntă. Fără a fi lipsit de sensibilitate, Rampal se detaşează, măcar din punct de vedere intelectual, de muzică conducînd-o atent, cu dragoste, dar fără să se lase copleşit de ea. Mod de a interpreta mai obiectiv care conferă artei sale o aureolă olimpiană. Este o reminiscenţă a tradiţiei artistice galice şi probabil de aceea muzica franceză veche ori nouă sau cea a lui Mozart convin de minune stilului său.

Celălalt solist, Radu Aldulescu, ni s-a înfăţişat la fel de matur, de stăpîn pe sine şi de reflexiv ca de obicei. În comparaţie cu alţi violoncelişti pe care i-am ascultat în ultimul timp, Radu Aldulescu are o manieră mai calmă şi mai cumpătată de a aborda muzica. Grija sa se îndreaptă cu hotărîre către realitatea corectă şi unitară a ansamblului, departe de excese sau iniţiative spectaculoase de moment. El supraveghează atent sonoritatea mereu caldă şi rotundă a instrumentului, folosind în permanenţă „un sunet frumos". Ceea ce nu înseamnă că, într-un concert de factură romantică — cum este cel al lui Dvorak — Aldulescu nu se lasă adesea purtat de valul cald al emoţiei artistice de calitate. Numai că astfel de momente nu sparg niciciînd limitele de stil propuse, ale unui bun gust înnăscut, care transformă interpretările lui Radu Aldulescu în exemple, de cum trebuie să arate, după toate criteriile moştenite, muzica pe care el o cîntă.

După cum se vede, ultimele concerte, nu numai că ne-au menţinut treaz interesul, dar ne-au prilejuit chiar momente deosebite în această mare sărbătoare a muzicii.

SEVER TIPEI

Reîntîlnire cu Szeryng

Am intrat în Sala Palatului, la recitalul lui Szeryng (primul din suita de recitaluri ale Festivalului) cu sugestia că voi petrece clipe de autentică şi totală satisfacţie, că voi participa la o sărbătoare ale cărei ecouri vor dăinui multă vreme în suflet.

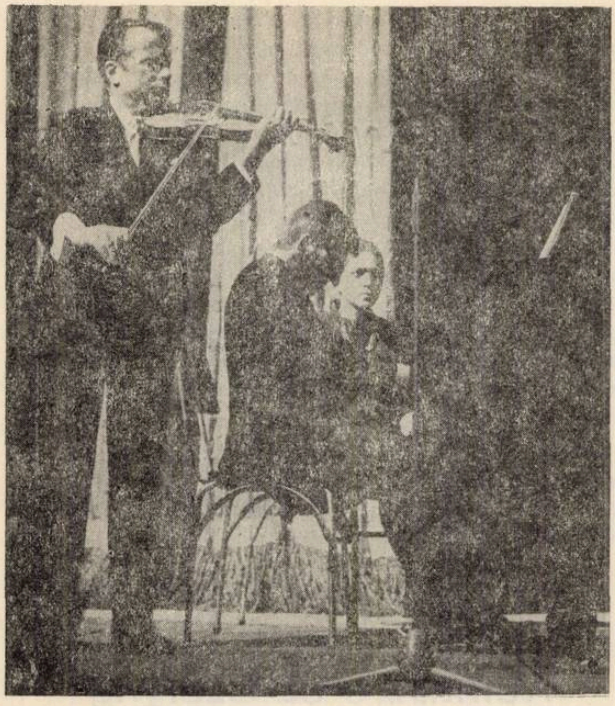
Există artişti-interpreţi care ştiu şi pot să creeze o ambianţă proprie unei comunicări directe cu publicul... şi Henryk Szeryng este, hotărît, unul dintre aceştia !

El cîntă cu plăcere, cu bucurie... şi dăruirea lui pasionată se transmite ca un fluid electrizant care te învăluie, te farmecă.

De la primele măsuri ale *Sonatei a 3-a*, din ciclul *Sonatelor pentru vioară şi pian, op. 12*, de Beethoven, senzaţia s-a transformat în certitudine. Se contura o versiune de strictă rigoare stilistică, severă şi robustă, pe alocuri chiar incisivă, dar mereu seducătoare, plină de fantezie şi expresivitate. Într-o desfăşurare cu caracter concertant, în care partenerii îşi aruncă replici aspre sau conversează liniştit, vioara şi pianul se întîlnesc într-un perfect acord de intenţii, într-o viziune de o desăvîrşită umanitate.

Trebuia să urmeze avîntatul *Scherzo* de Brahms, cînd Szeryng ne mărturiseşte zîmbind, că un impuls de moment îl îndeamnă să cînte mai întîi Bach şi ne oferă o superbă tălmăcire a *Sonatei nr. 1 în sol minor*. Edificiul se ridică robust construit cu o extraordinară luciditate şi forţă de concentrare lăuntrică, cu o logică de frazare fără cusur, ca un mozaic cizelat fin. (Tot pentru vioară solo programul a inclus şi un *Preludiu* al compozitorului mexican Julian Carribo).

După *Sonata* de Debussy, suplă şi transparentă, cu subtilităţi coloristice de efect, dar nu destul de bogată în imagini sonore, Szeryng atacă *Zingarella* de Stan Golestan. Este un prim omagiu adus muzicii româneşti, urmat, la bisuri, de cunoscuta *Bagatelă*



a lui Ioan Scărlătescu, într-o variantă interpretativă personală, originală ca tempi și pulsație ritmică.

Au existat momente absolut sublime... cele două Mozart-uri ; *Adagio* din *Sonata KV 481,* pe care Szeryng îl anunța ca una dintre paginile foarte îndrăgite de Enescu și dedică execuția sa memoriei Maestrului și un *Rondo* dintr-o altă *Sonată.* Sublime, prin grația și supleţea sonorităților, prin climatul poetic rafinat — genial intuit — al lumii sonore mozartiene, prin conturarea plastică a imaginilor atît de specifice muzicii Maestrului de la Salzburg!

Îndeosebi aici, contribuția lui Rudolf Buchbinder — tînăr pianist vienez, deopotrivă solist și excelent muzician de cameră — a constituit o revelație, realizarea sa egalînd, ca valoare, pe cea a viorii măestre, cu care s-a înfrățit.

A. F.

„Bach–Orchester des Gewandhauses" din Leipzig

De-a lungul celor două veacuri de cînd răsună muzica lui Bach, s-au cristalizat diferite concepții interpretative în ce privește redarea operei sale. De la schimbarea însuși a textului, pînă la reorchestrare, folosindu-se instrumentele noii epoci. Astfel, de pildă, continuo-ul a fost dedicat instrumentelor de suflat în locul clavecinului sau orgii, oboii schimbați cu clarineții, sau, în timpurile mai apropiate, pianul a luat locul clavecinului sau orgii. Bineînțeles, schimbarea ligaturilor, deci schimbarea frazării, erau la ordinea zilei și de la mai mult sau mai puțin priceputul editor pînă la concertmaistrul din cel mai îndepărtat orășel de provincie, fiecare și-a luat permisiunea de a schimba ceva, după bunul său plac, și cu ajutorul cunoștințelor sale, în majoritatea cazurilor foarte mărginite, partitura lui Bach căpătînd astfel mereu noi înfățișări, nu întotdeauna fericite. Un singur exemplu celebru de altfel, este grăitor. Cine nu cunoaște frumoasa *Arie* din *Suita a treia pentru orchestră în Re major,* vestita *Arie pentru vioară solo pe coarda sol* ? La festival am auzit-o chiar de trei ori. Există oare mulți care știu că versiunea respectivă este o eroare muzicală, o transcriere diletantă a muzicii marelui Bach ? În primul rînd pentru simplul fapt că această frumoasă melodie se află în partea superioară a scriiturii bachiene, cu alte cuvinte, este melodia sopranului. Așa-zisul acompaniament, care de fapt este o țesătură polifonică, este plasat dedesubtul acesteia. Dacă nu avem de-a face cu un contrapunct dublu, și aici nu este cazul, atunci lucru știut de orice student mediocru, vocile nu pot fi inversate, tocmai ceea ce se petrece în „celebra" versiune. Rezultatul ? Muzica lui Bach este total alterată. Și totuși, există un violonist care să nu o fi cîntat ? Cititorii se vor întreba ; ei bine, ce legătură au aceste lucruri cu concertul dat de orchestra din Leipzig ?

O mare, chiar foarte mare legătură.

Am avut prilejul de a asculta un Bach nealterat, într-o formă pură, încîntătoare, care a frapat pe cunoscători, a plăcut auditoriului, poate a lăsat nedumeriți pe toți acei care se cred „tari" chiar în muzica lui Bach, pe care o cunosc numai din sala de concert și din discuri „celebre", poate la fel de celebre ca și „vestita" *Arie pe coarda sol.* Și de ce a sunat Bach deodată altfel ?

Urmărind partitura, am putut judeca lucrurile. De la primele sunete mi-am dat seama că muzicienii din Leipzig folosesc textul original, fără nici un fel de adaos, nici măcar un legato în plus. Doar flautistul, în *Suita a doua în si minor* pentru flaut și orchestră de coarde, și-a permis cîteva schimbări de ligatură. Nu era nevoie, dar erau atît de puține, încît nici nu s-a observat. De altfel, Bach este foarte zgîrcit cu folosirea legato-ului, dar în anumite locuri, el îl folosește cu mare măiestrie. Există părerea că în timpul lui Bach s-ar fi cîntat altfel, adică cu legato, și că marele compozitor ar fi lăsat acest lucru pe seama instrumentiștilor. Nu pot subscrie la această părere. Este aceeași situație ca aceea privind folosirea crescendo-ului. În primul rînd, se poate observa în toate paginile lăsate de Bach o anumită scriitură instrumentală asemănătoare, folosită la toate instrumentele, de la vioară pînă la trompetă. Mai mult, și vocea umană, fie în cor, fie ca solistă, are același regim cu instrumentele, așa după cum instrumentele în perioada dinaintea lui Bach au fost tratate în chip vocal.

A schimba scriitura, și acesta este cazul cînd se introduce legato-ul în locul notelor detașate, înseamnă a schimba caracterul muzicii.

În această privință, muzicienii din Leipzig au oferit un Bach cum scrie la carte : ritmic, exact, sobru, dar nu inexpresiv, extrem de curat, cu finețe. Este

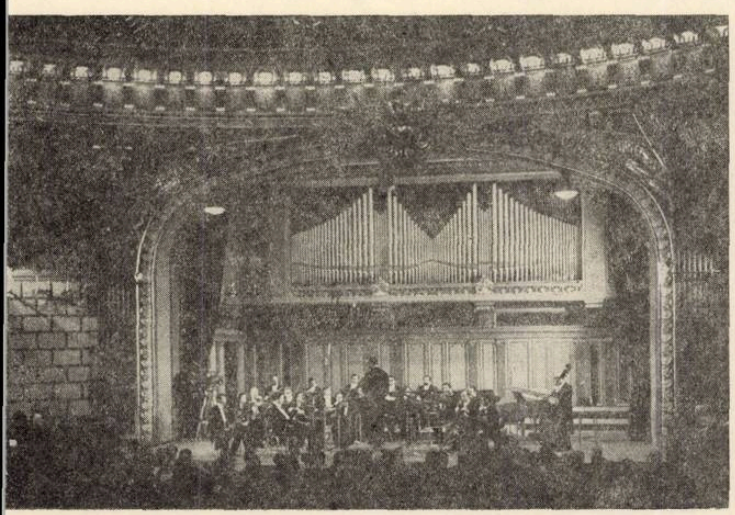
un ansamblu omogen din toate punctele de vedere, fiecare din membri posedînd o bună tehnică, în special concertmaistrul și conducătorul formației, Gerhard Bosse, un virtuos al instrumentului său. Dar nu tehnica lor de execuție stă în prim plan ci, ceea ce frapează este disciplina cîntatului, secretul, după cum credem, omogenității, și omogenă este formația aceasta.

În program figurau compoziții din perioada Köthen. În primul rînd *Suita în si minor*, despre care am vorbit. Rămîne doar de adăugat un singur lucru, felul cum s-a încadrat flautistul, care nu este solist, ci un orchestrant ca și ceilalți. Asocierea celor două timbruri, flaut-vioară, are numai atunci acel farmec tipic pentru epoca barocului cînd flautul nu iese în evidență. De altfel, numele flautistului nici nu a fost trecut în program. Și asta este grăitor.

Concertul pentru vioară, oboi și orchestră în re minor este varianta probabilă a unui concert pentru două viori la origine. Nu știm prea mult despre această lucrare. Sigur este doar că avem de-a face cu o prelucrare a unui alt concert de Bach (Concertul pentru două piane în do minor), un obicei des folosit de maestru. Reamintindu-ne ce s-a spus mai sus despre scriitura lui Bach vom înțelege aplicarea frecventă a acestui procedeu. Lucrarea sună destul de bine, dar nu are valoarea *Brandemburgicelor*, din care am ascultat în seara respectivă, trei : III, IV și V.

Polifonia densă a celui de al treilea a sunat transparent, clar, limpede datorită faptului că fiecare voce a fost repartizată unui singur instrument. Niciodată nu am ascultat frumosul concert cu atîta plăcere. La fel de convingător a fost redat și *Brandemburgicul* nr. 5, în care s-au remarcat în special cei doi soliști, Gerhard Bosse și Hannes Kästner (sperăm că el este, în program nu-l aflăm indicat) un instrumentist de mare clasă. Gerhard Bosse a avut și el prilejul să-și etaleze virtuțile de excelent violonist.

Concertul nr. 4 a constituit o surpriză plăcută datorită faptului că în loc de 2 flauți traversieri au fost folosiți 2 flauți à bec (Blockflöte). Cît de frumos au sunat ! Au un sunet dulce, mai limpede decît acel al fratelui său mai celebru, cu un atac mai prompt. Este adevărat, nu are capacitatea expresivă a traversierului, dar aici nu este nevoie, chiar sunetele false (datorită construcției sale) nu deranjează. Excelente cele două soliste Thekla Waldbauer și Eva Kästner.



La sfîrșit dorim să mai amintim un lucru (nu pentru altă dar pentru ca să aibă material statisticienii). Cine a urmărit concertele festivalului Enescu putea constata că tocmai la piesa denumită „de rezistență", lumea, publicul a părăsit sala. De ce ? Din cauza orei tîrzii. Așa s-a întîmplat la mai toate, chiar la *„Eroica"* lui Klecky ; excepție făcînd doar concertul orchestrei din Londra și concertul cu un program exclusiv Bach. Zorii zilei următoare nu erau prea departe, dar lumea pleca cu greu din sală chiar după bis-uri.

Orice comentariu e de prisos.

ANDREAS PORFETYE

Mstislav Rostropovici

O remarcabilă reușită a dirijorului Iosif Conta și a orchestrei Radioteleviziunii a constituit-o felul cum au realizat acompaniamentul *Concertului în Do major* pentru violoncel și orchestră de Haydn, lucrare care a venit să înlocuiască pe cea inițial anunțată în program, *Concertul în Re major*. Ca și la ediția trecută a Festivalului „Enescu", prezența solistică a lui Mstislav Rostropovici a fost salutată de public ca o adevărată sărbătoare. Fără îndoială, ilustrul violoncelist sovietic este printre cei mai mari instrumentiști ai lumii, la ora aceasta. Temperament năvalnic, imprimă tuturor tălmăcirilor sale o notă personală, rezultată din atacul plin de impetuozitate al corzilor, din viața intensă ce palpită în frazele conduse de el, din conciziunea și plasticitatea sculpturală a viziunii interpretative. *Concertul* de Haydn a fost înțeles și redat ca o întruchipare a unei virtuozități tinerești și plîne de vigoare. În ce privește însă cufundarea în esența muzicală cel mai frumos moment al serii a fost redarea *Sarabandei în re minor* de Johann Sebastian Bach, unde virtuozul a lăsat locul muzicianului de neasemuită profunzime și poezie.

În încheierea programului, am ascultat *Simfonia a IX-a, în re minor*, de Beethoven. Am salutat includerea ei în programul Festivalului ca un omagiu adus primului interpret, în România, al versiunii integrale a lucrării — George Enescu — care a dezvăluit publicului țării sale imensa semnificație artistică și umană a acestei opere, în împrejurări istorice care au dat — în 1914 — acelei prime audiții o *greutate specifică* cu totul deosebită. Redată, de astă dată, cu concursul competent al unui grup de soliști vocali din Republica Democrată Germană — Elisabeth Breul, Ingeborg Springer, Rolf Apreck, Siegfried Vogel, *Simfonia*, care ne face să ne gîndim totdeauna cu nostalgie la o versiune interpretativă ideală, a prilejuit formațiilor Radioteleviziunii și dirijorului Iosif Conta obișnuita comunicare directă cu auditoriul, întotdeauna impresionat de splendorile unice ale acestei creații de geniu.

A. H.

London Symphony Orchestra

Nu era decît simplă tăcere. Oricine ar fi putut să se uite la ceas sau să tușească, ar fi putut să întrebe ceva pe vecin. Dar miile de spectatori respirau imperceptibil această suavă briză care nu era decît tăcere. Apoi mîna dirijorului s-a ridicat din nou și fluieratul melodios al viorilor reîncepu, venind de departe, din adîncul tăcerii, pasăre-yolă în ralenti, neverosimil de limpede și enigmatică. „Cum reușiți, gentlemeni — mă întrebam — să faceți să sune atît de nenormal de frumos un pasaj în aparență atît de

normal ?" Era poate o ușoară tendință de elevație în ton, o interogație continuă, o vibrație non vibrato de o pătrunzătoare inocență. Redescopeream vechea mea admirație pentru Britten. Aplecat asupra prăzii sale excesive André Previn își modela țesătura aeriană.

Cu palmares special, de „tînăr minune", „fabulosul Dr. Miracol" al ziarului The Daily Telegraph putea fi mai bine servit de o reclamă în „bun stil britanic". Desigur, ar fi mai bine servit pentru muzicienii și publicul care pot vedea în el un talent de o rară vivacitate, atingînd cu egală valoare suspensia meditativă, combustia instantanee și frămîntările îndelungi, laborioase. De altfel presupun că, personal se interesează destul de puțin de reclama creată în jurul numelui său, sau, dacă o percepe îi doresc s-o considere ca pe o fatalitate tehnică în genul hîriitului ce anticipa loviturile armonioase ale vechilor orologii.

Întrucîtva însoțit de aceeași „fatalitate tehnică", Radu Lupu, artist insinuant, cu balans constant între feminitate și grandios îmi amintește parcă o povață himalaiană : „tonul să-ți fie de catifea, argumentul de oțel". Această „mănușă de catifea" îmi pare uneori că o are deja, pe toate degetele. Nu știu însă dacă „argumentul" interior, de altfel foarte coerent, foarte concentrat uneori... ori poate mi se pare mie. Oricum, ascultînd *Concertul nr. 3* de Beethoven mă gîndeam să-ți urez, Radu Lupu, să te conduci întradevăr cu o mînă de oțel într-o mănușă de catifea. Dacă socotești că merită. Personal, atît Concertul cît și bisul — cu incantații și curbaturi de magie neagră dar nu mai puțin magie — mă determină să cred că merită.

Răsfoiam cîndva un hebdomader color din care apoi m-a persecutat sloganul comercial „Un Ford este întotdeauna un Ford". Simpatizez prea mult pe autorul *Păsării de foc* pentru a-mi îngădui o asociație de idei cît de cît ironică sau defavorabilă. Dacă pot spune că Stravinski este întotdeauna un Stravinski, cred că — fără să-mi poarte pică pe colajul din hebdomader — el însuși s-ar grăbi să adauge : „cu condiția să fie dirijat de un Stravinski".

Pasărea de foc îmi pare mie explozia dacă nu cea mai puternică și completă (desigur), în orice caz cea mai pură a geniului său, cu atît mai mult cu cît, la acea dată nu putea fi încă influențat de propria sa manieră. Sînt în ea și prefigurări de *Petruşka* și chiar de *Sacre* la numai un pas de Debussy sau Wagner. Dintr-odată îmi dau seama cît de în vîrstă e acest venerabil tînăr și îmi aduc aminte că de fapt e născut în secolul trecut. Curios, asta nu l-a împiedicat să rămînă magistral.

Orchestra desigur a jubilat. Dacă în prima parte, la cele *Patru interludii marine*, din loc în loc pizzicatele de harfă nu se topeau întotdeauna într-o singură culoare cu apogiaturile de flaut, spre exemplu, aici toate truvaiurile orchestrale — și Stravinski este un mare colecționar — sunau „etanș", finisat, caracteristic. Dece mi-aș ascunde admirația fără rezerve atît pentru text cît și pentru traducere.

Și totuși cît de aproximativ și nedrept pot fi să aștern acum pe două pagini părerea mea asupra muncii îndelungate a acestor oameni, fie chiar favorabilă, fie chiar mai mult decît favorabilă : justă ! Cunosc eu fiecare meandră a dezvoltării lor ? Sînt sigur că adevărata lor măreție nu e cumva acolo unde atenția mea a strălucit prin absență ?

Dar chiar așa dacă ar fi tot vă sînt recunoscător London Symphony Orchestra și vouă André Previn și Radu Lupu.

O artă fără puteri ar fi la fel de bine distrusă și de laudă și de critică.

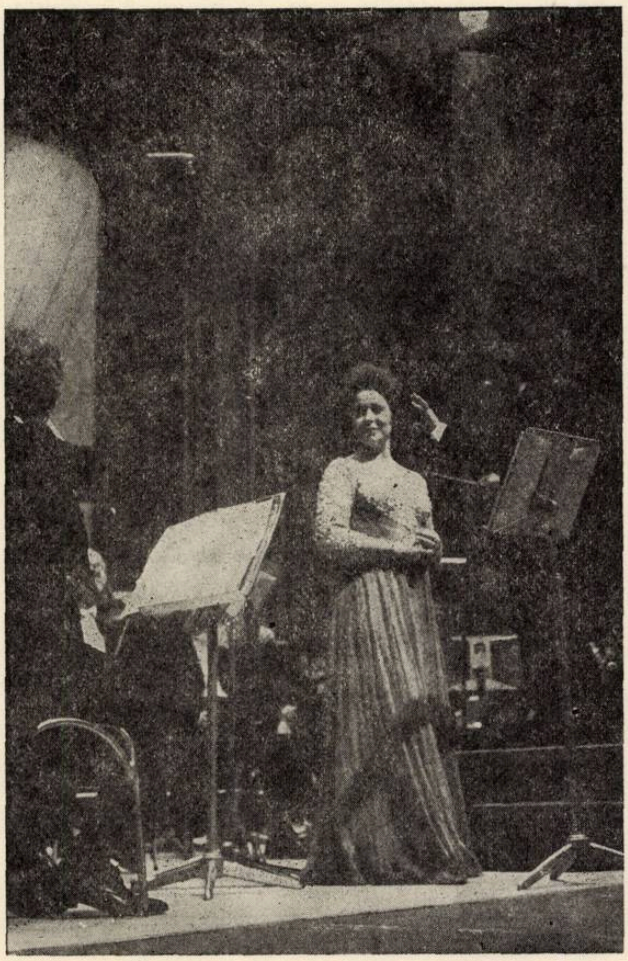
CORNEL CEZAR

London Symphony Orchestra cu André Prévin și Sheila Armstrong

De peste șase decenii *London Symphony Orchestra* desfășoară atît în capitala Marii Britanii cît și în cadrul multiplelor sale turnee, o activitate artistică notorie. Faptul că la pupitrul acestei formații s-au perindat, în timp, unii dirijori a căror faimă este intrată în istoria muzicii, de la Arthur Nikisch, Willelm Mengelberg, Arthuro Toscanini și Felix Weingartner, pînă la John Barbirolli, Lorin Maazel și Pierre Boulez, reprezintă tot atîtea contribuții valoroase la lărgirea și majorarea posibilităților de expresie ale formației. Fapt întru totul confirmat cu prilejul concertelor susținute sub conducerea muzicală a lui André Previn, șef de orchestră care a debutat de timpuriu, mai întîi în compoziție, apoi ca interpret

de jazz și pe care l-am deslușit ca un subtil cunoscător și tălmăcitor al muzicii simfonice. Ne-am bucurat să ascultăm *Rapsodia I* de George Enescu cu care prilej am apreciat calitățile anumitor partide instrumentale, ca de pildă alămurile care s-au distins prin luminozitatea lor plină de strălucire, apoi lemnele, la care am prețuit catifelajul, dulceața, îndeosebi, a clarinetilor ; de asemenea, cîntul unitar al violinelor, pentru a nu mai vorbi de căldura violoncelelor și gravitatea onctuoasă a contrabașilor. *Rapsodia I* de George Enescu a sunat plin, poate puțin prea diferențiat în detaliile ei, dar cu pasajele contrapunctice înfățișate distinct, cu multă claritate. André Previn a condus-o cu înflăcărarea și dăruirea unui dirijor care ar fi fost bine familiarizat cu prezentarea lucrării.

Am urmărit apoi în interpretarea solistică a sopranei Sheila Armstrong, *Iluminațiile*, cunoscuta piesă de concert scrisă de Britten pentru voce și coarde, pe text de Rimbaud. Este prima izbîndă a compozitorului în domeniul muzicii vocale pentru concert. Interpreta, o obișnuită a B.B.C.-ului, cu frecvente apariții în recitale, concerte și spectacole lirice atît în Marea Britanie cît și pe continent, a vădit o bună școală, o voce clară, de mare forță, pentru care am avut impresia netă că amplificarea nu mai era necesară. A redat linia vocală simplă a lucrării cu naturalețe, susținută cu eleganță de dirijor și orchestră, partitura fiind scrisă, cum se știe, limpede, cît se poate de aerat.



Centrul de greutate al programului l-a constituit *Simfonia în Do major* de Schubert. Lungă simfonie, dar ce frumoasă ! André Previn a pus accentul îndeosebi pe melodicitatea lucrării, redată cu o fluiditate, grație și finețe demne de toată lauda.

În introducerea lentă s-a făcut remarcat cîntul de mare puritate al cornilor, după cum, în partea a doua, cel suav al oboiului și în genere al suflătorilor. În scherzo, vivacitatea ritmică, acea mișcare de vals dominată a fost redată cu o evocatoare notă lirică, iar în final poezia schubertiană a fost afirmată în chip dinamic și sărbătoresc.

Ca o notă generală e de relevat faptul că s-a cîntat cu discreție, în surdină — ceea ce a cadrat foarte bine cu stilul, cu caracterul muzicii lui Schubert.

A fost un concert cu totul izbutit.

J.-V. P.

Cvartetul „Smetana"

În iulie, una dintre serile muzicale ale Festivalului de la Dubrovnik — Iugoslavia, a fost închinată muzicii de cameră cehoslovace. Cvartetul „Thalich", mănunchi de tineri deosebit de înzestrați, au prezentat Dvorak, Janacek, cu un ascuțit simț al echilibrului, al timpului muzical. În Festivalul „George Enescu" a fost prezent cvartetul ceh „Smetana". Am recunoscut și la această formație concizîunea, dorința de a expune clar, de a se identifica cu fiecare partitură amintindu-ne de membrii cvartetului „Thalich" — dar, în plus, era evidentă muzicalitatea, soliditatea formației muzicale a fiecăruia dintre instrumentiști. Am ascultat Franz Xaver Richter — *Cvartetul op. 5 nr. 1 în Do major* redat grațios, cu detalii migălos rotunjite, ca o curgere lină, fără asperități. Am ascultat și *Cvartetul de coarde nr. 1 de Leos Janacek*, acea lucrare dificilă, sinuoasă, ca un fel de lungă improvizație, cu punți asimetrice, cu agogici și dinamici imprevizibile ; numai o perfectă cunoaștere a intențiilor lui Janacek, o bună analiză, studiere amănunțită a logicii fiecărei întretăieri, fiecărei discursivități, puteau duce la o bună tălmăcire. Am aflat în cvartetul „Smetana" — prin această lucrare — muzicieni preocupați de intelectualizarea actului interpretativ, de aprecierea lui riguroasă, de oficierea muzicii gîndite, echilibrate, care insuflă auditoriului ordinea, meditația. Ultima piesă *Cvartetul al XII-lea op. 127* de Beethoven a fost ca un convingător argument că interpretările pe care acești interpreți cehi le propun sînt de aleasă calitate. Am simțit strălucirea discursului beethovenian, intensitatea cu care era luminată fiecare idee. Orizontala sau verticala planurilor muzicale aveau pregnanță, limpezime. Patru arcușuri, respirau, atacau, finisau sub același impuls, clădind imagini deosebite, alăturîndu-le, contopindu-le. Cvartetul „Smetana" cîntă fără partitură. Spectaculosul, în această manieră de a reda muzica, nu stă în ușurința memorării, ci în calitatea interpreților de a se decupla de partitură, de a derula firul ei liberați de „citire", preocupați doar de sens. Xaver Richter, Janacek, Beethoven în con-

cepția muzicienilor cehi din cvartetul „Smetana" sînt trei lumi diferite, pe care trebuie să le aprofundezi, să le înțelegi, să le stăpînești înainte de a închide partitura pentru a începe a cînta.

S. O.

Harpistul Nicanor Zabaletta cu Filarmonica din Cluj dirijată de Erich Bergel

Cu arta harpistului Zabaletta am avut plăcerea să luăm contact cu doi ani în urmă, la Théâtre des Champs-Elysées, unde a dat împreună cu flautistul Jean Pierre Rampal — fericită asociație — un recital de mare succes. Astfel, atenția ne era pregătită dinainte.

Zabaletta, spaniol de origine, născut la Saint-Sebastian în 1907, este un temperament ardent și în același timp un artist virtuoz, dublat de un om de cultură. (I se datorează studii substanțiale asupra muzicii pentru harpă din secolele XVI și XVII precum și o culegere de piese clasice pentru acest instrument). Este profesor la Academia din Sienna, dar turneele sale (a dat peste 2500 concerte) l-au purtat pretutindeni. La noi a interpretat, împreună cu Filarmonica din Cluj condusă de Erich Bergel, *Concertul op. 4 nr. 6 în Si bemol major* de Händel, compus pentru orgă, clavecin sau harpă, cu acompaniament de corzi, două flaute și clavecin. După o introducere orchestrală scurtă în care a cîntat împreună cu orchestra, harpa a îmbrăcat tema inițială în acorduri și improvizații cu caracter ornamental. Cîntul lui Zabaletta, îndeobște descoperit, reprizele sale, de mare efect, în piano și cadențe din partea lentă a *Concertului* au fost de o rară bravură. Solistul avea să impresioneze în finalul lucrării prin celeritatea și precizia execuției.

Am urmărit apoi *Concerto-serenata* de Joaquin Rodrigo, compozitor spaniol contemporan. Lucrarea dedicată lui Nicanor Zabaletta și evocînd viața studenților și orchestrele tipice spaniole, abundă în trăsături de virtuozitate (pasaje cromatice, glisandi în arpegii etc.) A fost prezentată de interpret cu mult farmec. Au fost apoi extrem de interesante suplimentele acordate : o serie de *Variații* scrise de Beethoven pe o temă elvețiană (unica lucrare a compozitorului pentru harpă) o *Sonată* de Mateo Albeniz (compozitor spaniol din veacul trecut) și o piesă a celebrului harpist contemporan Carlo Salzedo — tot atîtea prilejuri de valorificare a unei tehnici savant elaborată, de mare strălucire și, într-o largă măsură, personală.

Szeryng cu Orchestra Radioteleviziunii dirijată de Emanuel Elenescu

Henryk Szeryng a fost atras totdeauna, așa cum ne mărturisea cîndva, de marile personalități violonistice, în frunte cu George Enescu și Jacques Thibaud, pentru care a cultivat o profundă admirație și a căror amintire o poartă neștearsă în sufletul său. De aici accepțiunea sa de a participa, de cîte ori are posibilitatea, la Festivalul care cinstește memoria marelui nostru artist. Szeryng care dispune de un repertoriu uriaș ce îmbrățișează cele mai de seamă piese din literatura violonistică este totodată un clasicizant care interpretează de preferință concertele marilor maeștri — de altfel și cele mai exigente — în frunte cu Bach, Mozart, Beethoven, Brahms.

Astfel, la Concertul orchestrei Radioteleviziunii dirijat de Emanuel Elenescu a cîntat Concertul în re major de Mozart și Concertul în re major de Beethoven — două piese de mare exigență, definitorii, într-o largă măsură, pentru arta unui violonist. La 52 de ani, Szeryng are o vigoare intactă, se află într-o formă perfectă. Impresionează din capul locului inteligența sa muzicală, ponderea și siguranța cu care se manifestă. Cîntul său este pe rînd, cald, pasionat și, după exigențele lucrării aduse în joc, reținut și sobru, pînă la severitate.

Szeryng este un adevărat magistru. În Mexic, patria sa de adopțiune, e și profesor la Universitate — ceea ce reprezintă, fără-ndoială un bun de preț cucerit de acea instituție. Realitatea e că manifestările sale artistice de-a lungul lumii, constitue, oricînd și oriunde, adevărate lecții de înaltă școală violonistică.

În Concertul în re major (K.V. 271-a) interpretul a comunicat multă strălucire pasajelor solistice, deseori lungi și de o mare frumusețe. Caracterul majestuos al primului Allegro a fost redat cu plenitudine și cu desăvîrșită bravură. Foarte simplu, într-un stil de o exemplară sobrietate, a prezentat acel admirabil lied care este Andante și cu vivacitate juvenilă Allegro-rondo final. Am admirat odată mai mult spiritualitatea mozartiană care și-a aflat în Szeryng artistul inspirat în măsură să o tălmăcească în tot ce are ea mai elevat și mai subtil.

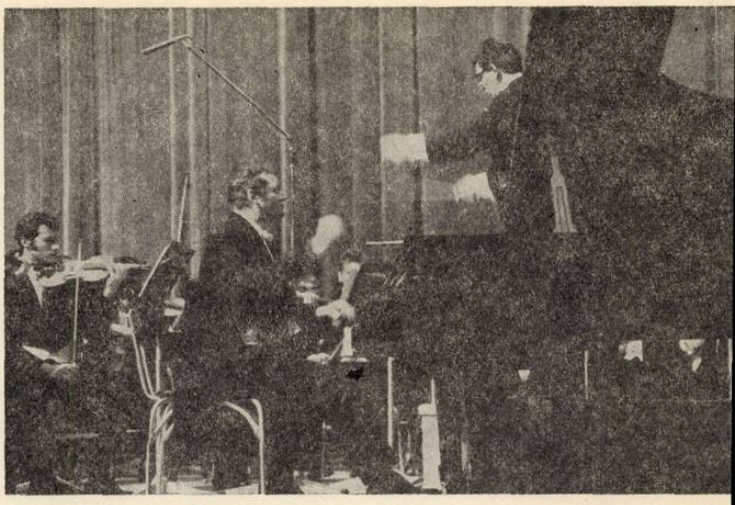
Să arătăm cu acestea că lucrarea mozartiană a fost impusă și la Concursul „George Enescu". Marele nostru Enescu apreciind mult Concertul a scris pentru el cadențe de o exigență tehnică deosebită și de o remarcabilă semnificație a expresiei.

În partea a doua a programului, Concertul în re major de Beethoven. Lucrare monumentală și piatră de încercare a măestriei violonistice, despre care Joachim spunea — lucru pe care l-am amintit de cîte ori am avut prilejul — că nu trebuie atacată înainte ca interpretul să fi atins vîrsta de 40 ani, este în același timp de o emoționantă și nepieritoare frumusețe. Avem dreptul să mărturisim că am vibrat și în prezent, ca și acum o jumătate de veac, la audiția acestei capodopere. În măsura, bine-nțeles în care interpretul este de o clasă înaltă și pătrunzîndu-se de bogatele, de minunatele-i tîlcuri le restituie ascultătorilor cu eleganța și noblețea cerute. Cea dintîi remarcă de făcut este aceea că Szeryng reușește totdeauna, ca exigențele de superioară virtuozitate să facă una cu acelea de înțelegere sensibilă a muzicii. Aceasta s-a vădit limpede de-a lungul întregului concert, cînd pasajele de bravură violonistică au apărut încărcate de un flux emoțional propagat ca o undă care prinzîndu-ne atenția ne-a convins, odată mai mult, de autenticitatea interpretării excepționalului artist. Seninătatea și vigoarea expresiei din prima parte a Concertului, suava puritate cu care a redat cantilena din larghetto ca și vivacitatea pregnantă infuzată allegro-ului final au fost acelea ale unui mare maestru care vibrează la minunata artă beethoveniană și face și pe ascultători să vibreze.

Relevăm cu satisfacție calitatea acompaniamentului orchestrei Radioteleviziunii dirijată de Emanuel Elenescu care a inclus în completarea programului piesa simfonică *Vitralii* a tînărului și dotatului compozitor Mihai Moldovan, lucrare interesant și concis structurată, creatoare de atmosferă și al cărei atrăgător colorit orchestral a fost redat cu toată transparența cerută.

Gyorgy Cziffra la Filarmonica „George Enescu" sub bagheta lui Mircea Basarab

Istoria muzicii cunoaște o seamă de copii minune, a căror apariție fulgurantă s-a stins, din păcate, repede, ca acele stele căzătoare care dispar, în noapte, după ce au strălucit doar cîteva clipe... Pianistul Gyorgy Cziffra, copilul minune ce dădea, cînd abia împlinise cinci ani, primul său concert în public, nu este dintre aceștia. După studii strălucite la Conservatorul din Budapesta, el a început încă dela vîrsta de 12 ani să întreprindă turnee de concerte și ținem să subliniem ca un fapt deosebit că dacă războiul i-a întrerupt cariera concertistică el a găsit forța de a studia intens și neabătut, reapărînd în 1953 cu o pregătire sporită și fiind distins doi ani după aceea cu Premiul „Franz Liszt". Numele său este azi bine cunoscut și apreciat în lumea muzicii iar cariera sa, internațională.



L-am ascultat în *Concertul în la minor*, pentru pian și orchestră de Grieg. Din capul locului, în acordurile pline de robustețe și acele octave descendente cu care debutează solistul, am deslușit la Cziffra o vigoare și un elan care nu l-au părăsit nicicînd. Pianistica sa foarte lucrată, îl ridică deasupra oricăror probleme de execuție. Momentele de culminație, de dezlănțuire a intensităților sonore ca și pasajele lirice depănate ca o nostalgică reverie, l-au definit pe interpret drept un temperament pasionat. Cu o frazare ireproșabilă și cu o gingașe poezie a realizat partea mediană, adagio, atît de romantică, după care, în final, melodiile dansante, tipic norvegiene, au fost înfățișate în toată forța lor optimistă, de o mare vitalitate ritmică. Desigur posibilitățile de expresie de care dispune Cziffra, al cărui repertoriu este enorm, sînt în proporție cu acesta. Ne-a dezvăluit totuși în *Concertul* de Grieg, unele aspecte esențiale ale artei sale interpretative care sînt acelea ale unui remarcabil artist. Dirijorul Mircea Basarab a acompaniat cu mult discernămînt, asigurînd la orchestră o desfășurare bună a lucrării. A ținut seamă de toate momentele în care solistul se abandona, conform trăirii sale intime, unor rubatouri de calitate, păstrînd totodată intensități sonore mijlocii, care să favorizeze ascultătorilor, audiția, pe primul plan, a pianistului.

Programul concertului a cuprins și *Simfonia I-a* de Dimitrie Cuclin (al cărei scherzo a fost distins, în 1913, cu Premiul I „George Enescu"). Lucrarea, de proporții monumentale, ne-a dezvăluit, într-o bună măsură, sub bagheta dirijorului Basarab, stilul compozitorului care s-a străduit și a izbutit să se exprime, așa cum și-a manifestat de altfel dorința, „într-o limbă personală românească și în același timp universală". Sentimentele de obidă, de durere (cum sînt cele din prima parte, intitulată Elegie) de frămîntare și dramatism întunecat din partea a II-a (Allegro), de demonism din Scherzo și măreție din Final și-au aflat o tălmăcire înflăcărată în execuția orchestrei îndrumată judicios și cu autoritate de Mircea Basarab. Trebuie să spunem că există în lucrare anumite „transferuri", în sensul că sentimentele care animă lucrarea nu sînt, în exclusivitate, caracteristice mișcărilor menționate, ele

apărînd în fiecare din părțile lucrării, într-o complexă și savantă amalgamare.

Concertul s-a încheiat cu *Valsul* de Ravel, prezentat, așa cum se cerea, cu toată finețea coloritului orchestral, atît de evocator al unei serbări pline de strălucire din Viena veacului trecut...

J.-V. P.

Enescu și „Soliștii Filarmonicii din Varșovia"

Fără a fi inaccesibilă, muzica lui Enescu este totuși dificilă, asemenea unui text, bunăoară filozofic, ce nu se lasă pătruns de la prima lectură. Chiar și specialistului i se cere o îndelungată familiarizare cu partitura, familiarizare obținută mai ales prin investigație analitică. Complexitatea mi se pare principala dificultate a muzicii acestui autor: o creație novatoare disimulată într-un înveliș tradițional. Ori tocmai din necunoașterea fondului novator — pe care doar muzicologia, în primul rînd cea românească, l-a evidențiat pînă acum — s-a accentuat peste măsură latura tradițională în execuțiile de concert ale operelor sale. Este ceea ce am regretat și în interpretarea *Cvartetului cu pian în re minor, op. 30*, de către „Soliștii Filarmonicii din Varșovia".

Formație alcătuită din distinși interpreți, cu simț înăscut și cultivat pentru muzica de cameră (Ewa Pieskowoska-Jun. — pian, Stanislaw Kawalla — vioară, Wlodzimierz Tomaszewski — violă, Kazimierz Michalik — violoncel și, pentru unele piese ale programului, Wlodzierz Tomaszsczuk — flaut), „Soliștii Filarmonicii din Varșovia" au prezentat, în afara unor reușite interpretări ale *Trio-ului Serenade, op. 25* de Beethoven, *Cvartetului cu pian în sol minor, op. 25* de Brahms și *Impromptu-ului pentru flaut, vioară, violă, violoncel și pian* de J. Maksimiuc, o versiune a *Cvartetului cu pian* de Enescu, a cărei principală calitate a fost interiorizarea.

Totuși, un aspect fundamental al creației lui Enescu, și anume lirismul, nu a fost înțeles decît în accepțiunea sa tradițională.

Desigur, *Cvartetul cu pian* a fost dedicat de autor memoriei fostului său profesor, Gabriel Fauré. De aici tentația de apropiere a lui Enescu de Fauré. Dacă în aparență legătura există, interpretarea lirismului enescian în sensul transformării visului în inconsistență este cu totul neadecvată.

De altfel o asemenea falsă înțelegere am întîlnit-o la cele mai multe execuții ale creațiilor lui Enescu. Lirismul este aspectul operei enesciene cel mai puțin înțeles de interpreți, mai ales în raport cu dramatismul sau tragismul, aproape întotdeauna bine realizate. Și aceasta pentru că nu s-a observat că în lirism, Enescu maschează un conținut incantatoriu. Un astfel de lirism nu e niciodată flasc; dimpotrivă, e dîrz, viguros: un vis nevlăguit.

Totul necesită, prin urmare, să fie reinterpretat: de la construcția frazei pînă la acele subtile transformări de *tempo*, tipic enesciene, care n-ar trebui să destrame continuitatea energiei sonore.

Pentru a trăi cu adevărat pe podiumul de concert, muzica lui Enescu se cere actualizată, contemporaneizată, în sensul evidențierii elementelor de fond, novatoare, pe care le conține.

ȘTEFAN NICULESCU

Paul Klecki cu Orchestra Radioteleviziunii Române

Cea de a doua prezență a Orchestrei Radioteleviziunii Române la manifestările concertante ale festivalului enescian, ne-a prilejuit — nouă și oaspeților de peste hotare — satisfacția unui succes interpretativ revelator pentru potențele formației.

Dacă în primul concert stimulentul s-a numit Henryk Szeryng — sub bagheta lui Emanuel Elenescu orchestra realizînd două acompaniamente de certă calitate stilistică și de precizie ritmică — de data aceasta „motorul" revelației a fost Paul Klecki.

O amplă divagație, ce nu-și găsește din păcate această șansă aici se cere realizată: sub conducerea unor șefi de orchestră care știu ce vor, și — ce-i mai important! — știu și pot să vrea, formațiile noastre realizează, într-un timp record, un salt calitativ care le face de nerecunoscut.

Nu am sesizat o calitate a sunetului atît de particulară și de diversă, o omogenitate de ansamblu și o încadrare în normele stilistice pretinse de partitură ca în acest concert dirijat de Paul Klecki decît arareori, atunci cînd la pupitru figura un Markevici, Mehta sau Stokovsky. Este acesta marele merit al șefului de orchestră sau al formației care, stimulată se apropie cu ușurință și bucurie de perfecțiune?

Un program echilibrat — Carl Maria von Weber, Johannes Brahms și Ludwig van Beethoven, în exclusivitate muzica germană — ridica probleme stilistice deosebite. Care sînt de fapt reușitele certe ale dirijorului și orchestrei? Am răspunde că, mai presus de obținerea unei comunicări totale cu paginile partiturii, succesul constă în bucuria de a face muzică, bucurie ce a cuprins întreaga scenă coborînd apoi în sală. A fost, credem, prima victorie. Această ardoare, această pasiune, s-a metamorfozat apoi în căldura sonoră, în precizie ritmică, în culoare strălucitoare.

Uvertura la *Oberon* a fost investită cu elemente ce pot fi interpretate ca depășind sfera de preocupări a lui Weber, cu o frenezie ce se apropie mai curînd de sensul multor pagini contemporane, dar, și asta este important, n-am avut nici o clipă senzația spargerii zonei stilistice proprii compozitorului, dimpotrivă, pagina sa de popularitate fiind creditată astfel cu un spor de viabilitate.

Senzația redescoperirii ne-a oferit-o Paul Klecki prin varianta sa sonoră la *Simfonia a III-a „Eroica"* de Beethoven.

Pagină cunoscută prin distinse interpretări în sala de concert sau pe disc, *„Eroica"* pe care ne-a redat-o Klecki mustea de necunoscute oferite cu o dezinvoltură mozartiană. Niciodată pînă în acea memorabilă seară marşul funebru nu-mi crea senzaţia lipsei acelor lungimi, scăpate de sub controlul atît de riguros al Titanului. Se pretind menţionate încleştările dramatice ale primei părţi, vioiciunea scherzoului, aparentul calm al finalului şi, în special, splendida arcuire a întregii lucrări beethoveniene.

Paul Klecki şi Orchestra Radioteleviziunii Române au dat un examen trecut cu brio. O *„Eroica"* cum rar am avut ocazia să ascultăm, o sală a cărei justificată euforie era urmarea firească a reuşitei, o orchestră ce nu-şi precupeţea aplauzele pentru septuagenarul de la pupitru care a trecut cu superlative un examen mai mult decît dificil.

Ion Voicu, solistul concertului, în nota obişnuită a virtuozităţii sale, dar evident marcat de trac, nu a reuşit să pătrundă în substanţa muzicii lui Brahms obsedat de dificultăţile tehnice şi interpretative.

M. M.

Paul Badura-Skoda — Mircea Cristescu

Concertul Filarmonicii programat în festivalul „George Enescu" sub bagheta lui Mircea Cristescu se anunţa sub cele mai promiţătoare auspicii : un program armonios alcătuit — Berger-Beethoven-Bartók — ca şi prezenţa solistică a pianistului Paul Badura-Skoda.

Şi într-adevăr, stilul său pianistic cucereşte, de la început, prin puritate şi firesc. Încă de la primele acorduri ale *Concertului nr. 4 în Sol major pentru pian şi orchestră* de Beethoven — prin care pianul solist „declanşează" discursul muzical, pecetluind parcă întreaga lucrare s-a remarcat o nobilă frazare, întreţăiată de cîteva (aproape imperceptibile) ezitări ce au colorat contenita, dar expresiva lor desfăşurare, ca o prevestire a dramatismului ulterior. De fapt aceeaşi relaţie între un efect total de o cursivitate fără ostentaţie, fără exteriorizare inutilă şi un microcosmos sonor variat ca nuanţe şi timbruri, s-a remarcat ca o caracteristică generală a interpretării, conferind întregului Concert o echilibrată arhitectură, a cărei soliditate nu era lipsită de pulsaţie interioară.

De asemenea, paleta sa cunoaşte şi efectul contrastelor (ca de pildă în partea I-a, transfigurare puternic sonoră a primei teme, în reprizâ, senzaţie de forţă urmată brusc de fineţea dantelată a pasajelor de figuraţie). Şi, pentrucă vorbim despre „perlajul" tehnicei sale, trebuie remarcată perfecţiunea gamelor, suple şi elegante, încadrîndu-se întru totul dramaturgiei lucrării.

Nu mai puţin expresivă a fost partea II-a, pagină de intensitate şi concentrare dramatică ce nu poate fi asemuită decît cu *„Adagio molto" din Sonata nr. 21 op. 53 „Waldstein"*, în care pianistul a ştiut

să încarce pauzele şi chiar respiraţiile cu tensiunea necesară. La fel de frumoasă dozarea pedalei în Finalul aceleiaşi părţi, creind o irizare (ce rămînînd în stilul beethovenian, ar sugera totodată, prin cumulul de sunete şi armonice, un efect ce ar fi prefigurat un cluster !).

Şi totuşi — deşi aceleaşi calităţi se regăsesc pe momente şi pe parcursul părţii a III-a, aceasta a apărut mai ternă, mai puţin convingătoare.

Şi totuşi — deşi calităţile muzicale ca şi cele tehnice concurau pentru realizarea desăvîrşirii aveam pe alocuri impresia că, interpretarea nu încearcă să treacă dincolo de un prag, de un incontestabil frumos artistic, dar lipsit de tulburătoare scînteiere.

M. MARBE

„Gasparo da Salo"

În ultima zi a Festivalului enescian, o formaţie cu nume descinzînd din vrăjita lume a luthierilor italieni — „Gasparo da Salo" — ne-a adus bucuria reîntîlnirii unor opusuri zămislite în anii în care şcoala italiană scria una din cele mai vibrante pagini din istoria muzicii europene.

Presa muzicală ne-a adus pînă acum puţine ştiri despre ansamblul înfiinţat la Brescia din iniţiativa lui Agostino Orizio.

Înfiinţată abia în 1964, formaţia nu s-a afirmat încă în viaţa muzicală internaţională, cel de al 5-lea Festival „George Enescu" reprezentînd poate unul din momentele de prim ordin ale afirmării ei pe plan internaţional înaintea unui turneu pregătit de altfel pentru sfîrşitul anului 1970 în cîteva centre muzicale ale S.U.A.

Adăugînd după nevoile partiturii cîţiva suflători orchestrei de coarde, formaţia „Gasparo da Salo" impune din primul moment prin consistenţă stilistică, calitate sonoră, vigoare şi sobrietate interpretativă, grijă deosebită pentru spiritul partiturii.

Sub expresiva conducere a lui Agostino Orizio cele trei *Concerte* de Vivaldi, un *Concerto a quatro* de Locatelli, *Cantata pentru soprană, corzi şi clavecin* de Francesco Antonio Bonparti aveau lumini de vechi stampe, iradiind toată gama culorilor epocii.

Uneori, densitatea prea mare a sonorităţilor, mici imprecizii intonaţionale ale solistei (sopranei) Ida Bormida-Pedrini, de altfel posesoare a unei voci frumos cultivate, au „distonat" uneori cu ţinuta generală a concertului.

„Gasparo da Salo" a permis însă iubitorilor de artă din ţara noastră (după concertul bucureştean, formaţia italiană şi-a dat concursul şi la cea de-a treia ediţie a Festivalului sibian „Cibinium"), cunoaşterea unor lăudabile preocupări pentru o autentică valorificare a comorilor preclasicismului.

IOSIF SAVA

Baletul Teatrului Academic „S.M. Kirov" din Leningrad

În ultimele stagiuni, Bucureştiul a găzduit cîteva turnee ale unor mari ansambluri de balet — cel al Operei mari din Paris (la al IV-lea Festival „George Enescu"), Baletul cubanez condus de Alicia şi Fernando Alonso şi, recent, Baletul Teatrului Academic „S. M. Kirov" din Leningrad. Ca oaspeţi ai acestei ediţii a Festivalului „George Enescu", artiştii sovietici apăreau deci în faţa unui public care poate privi şi aprecia comparativ. Desigur, unii îşi mai aminteau de turneul aceluiaşi ansamblu, acum un deceniu. Dar chiar fără astfel de rememorări, renumele ansamblului nu mai avea nevoie de recomandaţii. O glorioasă tradiţie a interpretării şi pedagogiei artei dansului a impus, în ultimul secol, şcoala leningrădeană, printre cele mai de seamă valori mondiale. De remarcat că turneul la care am asistat confirmă nu numai bazele estetice ale unei asemenea tradiţii, ci demonstrează totodată că realizările înscrise în istoria artei coregrafice, datorate unor mari personalităţi, sînt astăzi continuate la acelaşi nivel, prin noile generaţii. Poate în această evidenţă a vitalităţii unei şcoli de faimă constă principalul succes al spectacolelor prezentate la Bucureşti.

Repertoriul turneului s-a orientat pe alegerea acelor lucrări prin care dansul academic este prezentat în ipostazele sale definitorii. *Lacul lebedelor* de Ceaikovski, *Giselle* de Adam, selecţiunile recitalului din cea de a treia seară pot fi apreciate ca file de album coregrafic clasic, în plenară exprimare stilistică. Nu de mult încă soliştii principali ai ansamblului, Konstantin Sergheev şi Natalia Dudinskaia apar de astă dată ca maeştrii de balet ce conduc, îndrumă pedagogic şi artistic, munca de realizare a spectacolelor. Se cultivă în general — şi aceasta este una dintre caracteristicile stilului leningrădean în coregrafie — maxima expresivitate a gestului, transmiterea sentimentelor prin intermediul elementelor consacrate, tipice dansului clasic. Cele mai obişnuite figuri, dar şi cele mai complicate de asemenea, nu apar ca scheme executate doar cu acurateţe şi virtuozitate.

La nivelul constatat în cele trei spectacole, recunoaştem că stilul „clasic" ce aparţine totalmente tradiţiei, îşi poate păstra intactă valoarea, poate fi modern prin imaginea creiată, mult mai modern decît inovaţii coregrafice de dragul noutăţii în sine.

Lacul lebedelor este pentru un balerin un fel de „catehism" al şcolii sale artistice. În el, mai mult decît în orice alt spectacol, se păstrează vie o artă transmisă de la o generaţie la alta. A fi interpretul acestei lucrări înseamnă a intra într-o istorie a unui spectacol care însumează maximum de valori ale unei epoci. Chiar dacă se face acest lucru cu o anumită modestie de mijloace — cum a fost cazul în distribuţia prezentată, Olga Moiseeva, Serghei Vikulov, A. Pavlovski — respectul şi seriozitatea indică un anume nivel minim, ce se poate încadra în sfera valorică a academismului. Mai puţin reprezentaţie a vedetelor, *Lacul lebedelor* rămîne în amintirea spectatorului prin armonia de ansamblu, prin echilibrul între poezie şi dramă, fidel concepţiei lui Ceaikovski. Revelaţia turneului leningrădean avea să ne-o ofere distribuţia altei partituri „clasice" — *Giselle*. Irina Kolpakova, în rolul titular, se impune ca o mare dansatoare şi interpretă, demnă de numele Pavlovei ; în Myrtha, Gabriela Komleva realizează un cadru admirabil pentru genul dansului romantic al silfidelor ; Iuri Soloviev — Prinţul Albert — Olga Storuşina şi Mihai Barîşnikov — Pas de deux — adaugă partiturilor respective o strălucire remarcabilă. În ceea ce priveşte dansurile de ansamblu, în mod cert ele depăşesc nivelul constatat în *Lacul lebedelor*, surprinzîndu-ne uneori prin momente de perfecţiune pe care le-ar dori realizabile orice maestru de balet de renume.

Cea de a treia seară prezentată de Teatrul Academic din Leningrad ne rezerva însă prilejul demonstraţiei majorităţii soliştilor ansamblului. În afară de *„Simfonia Leningradului"*, transpunere coregrafică a *Simfoniei a VII-a* de Sostakovici, cu secvenţe ce indică unele intenţii inovatoare ale limbajului, celelalte piese ale programului făceau parte din repertoriul de recital demonstrativ. Fie că era vorba de demonstraţii colective — *Chopiniana* şi *Spărgătorul de nuci* —, fie că asistam la numere singulare — solouri, pas de deux, pas de trois — secvenţele ce au compus spectacolul au alcătuit un mozaic coregrafic de înaltă ţinută. Irina Kolpakova, Nina Gaexo, Alla Osipenko, Alla Sizova, Gabriela Komleva, Elena Efteeva, Viktor Fedorov, Boris Blankov, Valiri Panov, Mihail Barişnikov, iată cîteva nume care înseamnă tot atîtea stele ale artei leningrădene.

Realizate în compania orchestrei Operei române, spectacolele Teatrului Academic „S.M. Kirov" au arătat, prin totalitatea elementelor componente, care sînt tendinţele baletului clasic, în contemporaneitate. Un cuvînt de apreciere pentru cei doi dirijori, Viktor Sirokov şi Viktor Fedotov, care conduc ansamblul simfonic cu o maleabilitate uimitoare, oferind condiţiile optime dansului. Vorbeam, la începutul acestor însemnări, de posibilitatea comparaţiei, pe care a avut-o publicul bucureştean. În scara valorică a marilor spectacole de balet, fără îndoială că ceia ce am văzut aparţine evenimentelor artistice unice.

GR. CONSTANTINESCU

Scenă din baletul *Lacul lebedelor* de Ceaikovski, în interpretarea ansamblului Teatrului Academic de Operă și Balet „S. M. Kirov" din Leningrad

Scenă din opera *Aida* de Verdi în interpretarea ansamblului Operei Române, cu concursul sopranei Virginia Zeani

FESTIVALUL

Văzut de Neagu Rădulescu

Ion Dumitrescu

André Marescotti

Dmitri Başkirov

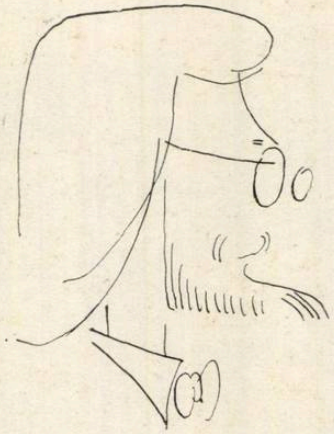
Eugen List

Dmitri Ţiganov

LAUREAŢI AI FESTIVALULUI

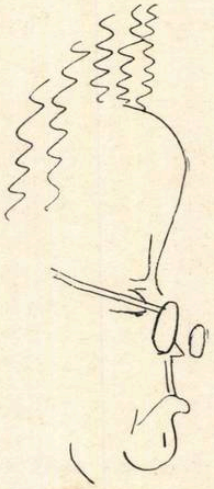
Văzuți de M. Oproiu

Silvia Marcovici



Mack McCray

Ruben Agaronian



Rainer Kussmaul

Wolfgang Schneiderhan

Wolfgang Schneiderhan este un nume foarte cunoscut al artei interpretative austriece, reprezentînd tipul unui violonist-muzician, alăturat unora din cei mai de seamă instrumentiști ai vremii noastre în formații de cameră de autoritate unanim recunoscută ; (să amintim de celebrul *trio* alcătuit cu Edwin Fischer și Enrico Mainardi). Redarea *Concertului în mi minor de* Mendelssohn-Bartholdy a înverderat frumusețea tonului amplu al violonistului, colorat de un vibrato bogat, și sublinierea poeziei romantice a partiturii, printr-un discurs muzical bogat în accente generoase, în fraze avîntate, — pe de altă parte condus cu o fermitate neabătută, cu un *nerv* susținut.

Măiestria dirijorului Emil Simon și a orchestrei simfonice a Filarmonicii Clujene și-au aflat o expresie fericit împlinită în admirabila versiune a poemului simfonic *Till Eulenspiegel* de Richard Strauss, oferită în finalul concertului, scînteietoare de vervă, precisă și suplă, în același timp *cantabilă*, inspirîndu-ne calda duioșie față de una dintre cele mai atrăgătoare figuri ale vechilor legende.

A. H.

Virginia Zeani și Nicola Rossi Lemeni

Pe Virginia Zeani, cîntăreață cu renume bine stabilit, care a apărut pe cele mai reputate scene din lume, bucureștenii o cunosc din vizitele și spectacolele ei din anii trecuți și o îndrăgesc atît pentru vocea și talentul actoricesc, cît și pentru faptul că marea artistă este româncă. Știam că are un repertoriu vast pentru soprană lirică din toate stilurile și genurile, dar nu îndrăzneam să credem că va aborda rolul atît de complex al Aidei, rol care cere unei soprane dramatice să aibă subtilități de soprană lirică în registrul acut și sonoritate de mezzoaltă în cel grav. În terțetul din actul I, dar mai cu seamă în aria Nilului — executată impecabil —, Virginia Zeani a captivat întreaga sală printr-o interpretare în care tehnica ei superioară i-a înlesnit să declanșeze întreaga gamă a forței sale dramatice. Minunatele nuanțe și inflexiuni vocale din finalul operei, executate cu un rafinat simț artistic, au gravat în inimile spectatorilor o amintire de neuitat.

Pentru a asigura o distribuție la înălțimea artistei oaspe, conducerea Operei Române a chemat din turnee de peste hotare un număr de cîntăreți români : Ion Buzea, de la Viena, Elena Cernei, de la Roma, David Ohanezian, de la Hamburg.

Conducerea spectacolului a fost asigurată de dirijorul Cornel Trăilescu cu autoritate, fapt care a contribuit la reușita acestei sărbători a operei noastre.

DON CARLOS

Verdi a dăruit vocilor înalte și, în special, sopranelor și tenorilor, un număr foarte mare de arii, în care își pot afirma, cu virtuozitate, măiestria lor. Pentru vocile grave și, în special, pentru bași a scris puține melodii. Aria lui Filip din opera *Don Carlos*, scrisă cu un rar meșteșug pentru această voce dă bașilor posibilitatea să demonstreze toate potențele vocii, tehnicii și talentului lor. Nicola Rossi-Lemeni interpretînd această arie (de fapt cuprinde o întreagă scenă) a atacat o suită întreagă de sentimente, în deosebi durerea soțului care descoperă că este înșelat de soție. Recitativul „Ella giammai m'amo" Ea nu m-a iubit niciodată) a fost spus și cîntat, în același timp, cu vocea sugrumată de durere, voce care apoi se declanșează lin și generos în refrenul „Dormiro sol..." pentru ca în finalul „Ella giammai m'amo" să isbucnească într-o suferință crescîndă care, prin cuvintele „Amor per me non ha !" descrește și se pierde demn și resemnat.

Soprana Virginia Zeani apare alături de soțul său, Nicola Rossi-Lemeni, în rolul reginei Elisabeta de Valois impunîndu-se prin prestanță scenică și interpretare abil nuanțată. Ținuta înaltă a spectacolului a fost asigurată și prin prezența unei distribuții compusă din fruntași ai scenei noastre lirice : Nicolae Herlea (De Posa), Cornel Stavru (Don Carlos), Ioan Hvorov (Marele Inchizitor). Viorica Cortez-Guguianu, în rolul Principesei Eboli ne-a cucerit prin splendida muzicalitate, precizia și logica frazei.

A dirijat iugoslavul Bogo Lescovici care a coordonat atent și sensibil întregul ansamblu vocal-instrumental.

BORIS GODUNOV

Capo d'opera lui Musorgski s-a cîntat foarte mult la Opera Română fiind o lucrare înscrisă în repertoriul de bază al operei noastre iar Nicola Rossi-Lemeni a interpretat de cîteva ori rolul țarului ucigaș, cu care ocazii s-a scris despre creația sa meritorie.

Rămîne numai să subliniem că în realizarea acestui personaj complex, este un echilibru între cînt şi declamaţie iar basul Nicola Rossi-Lemeni a apăsat mai mult pe pedala recitativului dramatic. În cele două monoloage — Testamentul şi Moartea — a reuşit momente de substituire şi trăire a zguduitoarei tragedii a lui Boris, transmiţînd în sală adevărate emoţii artistice.

FIDELIO

Suprapunerea programului Festivalului „George Enescu" cu cel al bicentenarului Titanului muzicii — Beethoven, a prilejuit reluarea operei *Fidelio*, într-o distribuţie excelentă: Cornel Stavru, Elena Dima. Viorel Ban şi Helge Bömches, tînărul bas al Teatrului Muzical din Braşov, în rolul lui Pizzaro. Helge Bömches posedă o voce în plină formaţie care, îndrumată pe viitor cu atenţie şi competenţă va da scenei noastre, ca şi estradei de concert (cîntăreţul avînd şi reale însuşiri pentru muzica de cameră) un nou şi valoros element.

OEDIP

Reluarea capo d'operei lui George Enescu a adus pe scena Operei Române încununarea solemnă a importantelor manifestări ale Festivalului fiind un prilej de a revedea magnifica creaţie a lui David Ohanezian, în rolul titular, a Zenaidei Pally în Sfinxul, Dan Iordăchescu în Creon, Elena Cernei — Jocasta, Viorel Ban — Marele Preot, Ioan Hvorov — Thiresias şi Maria Şindilaru — Antigona, prilej de a simţi fiorul celei mai sublime muzici create de marele nostru muzician.

AL. C.

Al V-lea Concurs Internaţional „George Enescu" 1970

VIOARĂ

Printre întrecerile muzicale internaţionale de prestigiu, Concursul închinat memoriei marelui George Enescu continuă să ocupe unul dintre cele mai importante locuri.

În general, concursurile păcătuiesc, fie prin încărcarea excesivă a repertoriului, obosind şi scăzînd nivelul interpretărilor, fie printr-un exagerat aspect de virtuozitate, dînd întrecerii artistice un caracter sportiv. Preocupat de aceste scăderi de care nu sînt scutite nici cele mai renumite concursuri, comitetul de organizare a aprobat propunerile catedrei de vioară de la Conservatorul Ciprian Porumbescu, aducînd cîteva modificări repertoriului stabilit pentru Concursul „George Enescu". Aceste modificări n-au întîrziat să determine atît o ridicare a nivelului de participare (cantitativ şi calitativ), cît şi o mai frumoasă prestanţă a rezultatelor finale. S-a renunţat la unul dintre cele două *Capricii* de Paganini, pentru a estompa caracterul prea pronunţat de virtuozitate. În schimb, aceeaşi primă etapă — în care probele trebuie să selecteze riguros calitatea pe criteriul capacităţii muzicale — s-a impus executarea integrală a unei *Sonate pentru vioară solo* de Bach, sau a *Partitei în re minor*. Spre deosebire de alţi mari virtuozi ai timpului său, *Enescu interpreta întotdeauna o lucrare întreagă de Bach, cu toate reprizele indicate*. În spiritul acestui respect pentru muzică — cu deosebire pentru muzica lui Bach — şi în vederea aprecierii posibilităţilor reale ale tinerilor interpreţi, această modificare a dat o altă pondere etapei întîia. *Sonatele* sau *Impresiile din copilărie* de Enescu se execută integral, în etapa a doua. Împărţirea lor pe două etape nu era determinată de nici o logică şi diminua respectul faţă de cele trei capodopere enesciene. Alături de *Concertul al şaptelea* de Mozart, s-a adăugat — la alegere — şi *Concertul în la major*. Datorită acestor modificări — care ridică nivelul concursului, printr-o mai riguroasă verificare a muzicalităţii candidaţilor — în actuala ediţie, pe lîngă o prezentare mai bogată, întrecerea a atras tineri cu titluri de prestigiu. Lupta a fost frumoasă şi la un nivel care poate constitui un omagiu adus memoriei unuia dintre cei mai mari interpreţi din toate timpurile.

În întîmpinarea lucrării lui Bach, candidaţii ne-au prilejuit o pronunţată variaţie de concepţii. Au apărut clare unele poziţii logice în care şcoala îmbină armonios toate exigenţele stilului, cu preocupările contemporane privind expresia şi vitalitatea discursului muzical. Şcoala sovietică şi şcoala românească se apropie în cea mai mare măsură de echilibrul muzicii lui Bach. Dacă ar dispare unele grandiloc vente sublinieri rezultate din ediţia Flesch, dacă ar mai dispare şi tendinţa uneori neadecvată şi evident neplăcută către gigantismul sonor, problema Bach ar putea fi considerată rezolvată. Nu ne vom ocupa de prezentările preţioase care subliniau ostentativ „respectarea originalului", întrucît, după părerea noastră, această preocupare „la modă" poate constitui un studiu aparte, căruia îi vom da titlul de „false probleme în interpretarea muzicii lui Bach". Execuţia integrală a lucrării a produs multe derute. Finalurile au opus deseori rezistenţe, provocînd încurcături sau lapsusuri descumpănitoare. Stilul Mozart a fost rareori atins. Mulţi candidaţi au ales concertul în la, care nu este mai uşor decît cel în re.

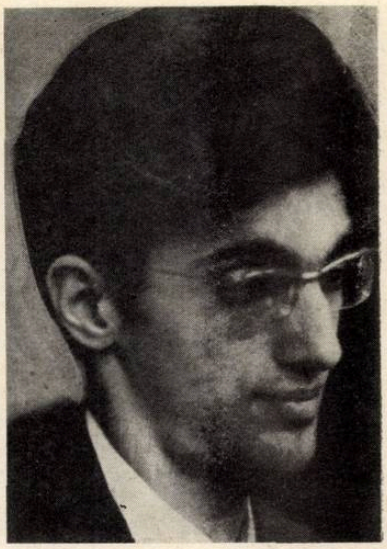
Credem că nici o interpretare n-a putut să realizeze echilibrul între cantilenă şi pasaje. Foarte frecvent, melodia capătă o densitate care dă sentimentului o greutate, pe care perfecţiunea expresiei mozartiene nu o cere. De asemenea, exuberanţa pasajelor s-a transformat permanent în bravură. Unele mişcări nu au mai fost sprintene ci exagerat repezi. Este foarte greu să convingi prin alegerea metronomului, cînd muzica cere să-i pătrundem caracterul care reiese din mişcare.

Sonata în fa minor de Enescu a fost excelent interpretată de candidaţii români. În alte interpretări au apărut mişcări prea repezi, agresivităţi, îngroşări în sunet care îndepărtează pe ascultător de caracterul limpede al fiecărei părţi din această minunată lucrare. Sonata în la minor, în caracter popular româ-

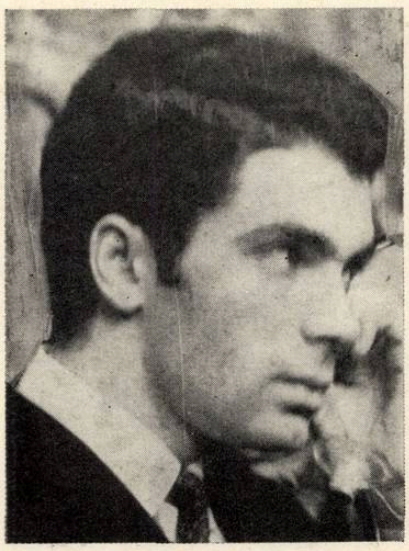
LAUREAŢII

VIOARĂ

Silvia Marcovici
R. S. România
Premiul I

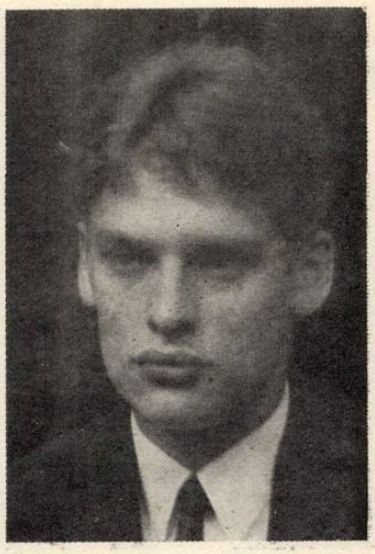


Ruben Agaronian
U. R. S. S.
Premiul II

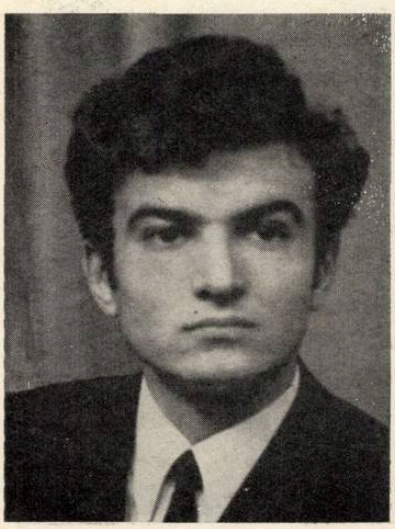


Filip Hirshorn
U. R. S. S.
Premiul III

Rainer Kussmaul
R. D. Germană
Premiul IV

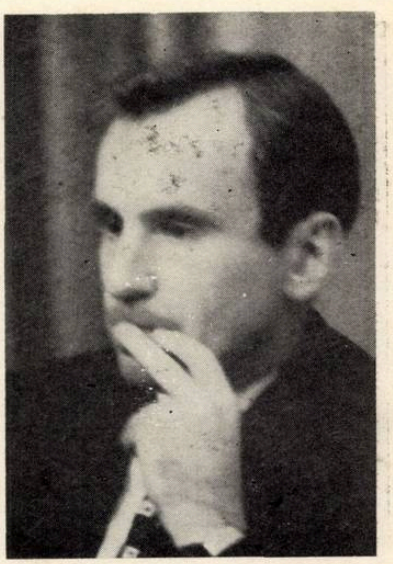


Andrei Agoston
R. S. România
Menţiune



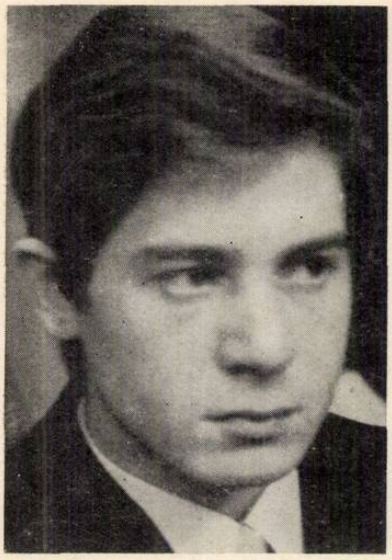
Eugen Sârbu
R. S. România
Menţiune

Maria Maszalis
R- S. România
Menţiune

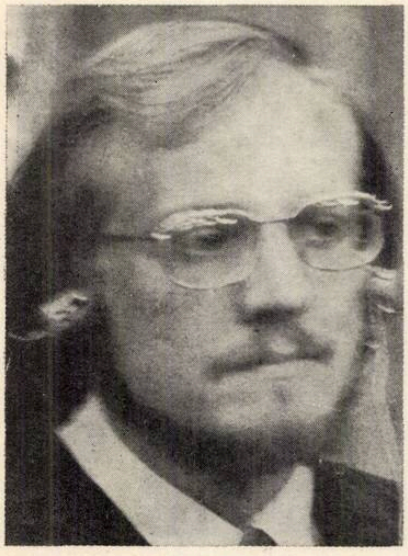


Krzystof Jakowicz
R. P. Polonă
Menţiune

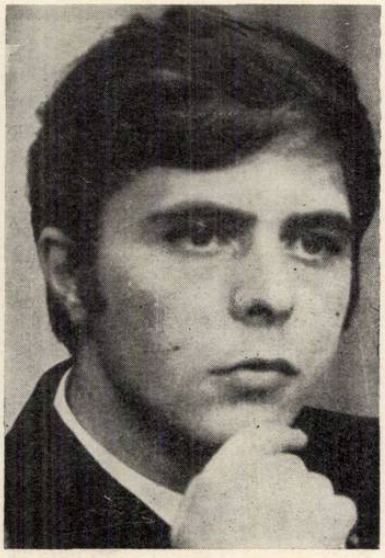
PIAN



Dmitri Alekseev
U. R, S. S.
Premiul I



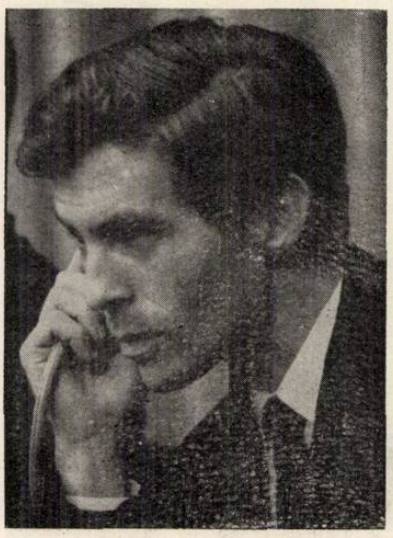
Mack McCray
S. U. A.
Premiul II



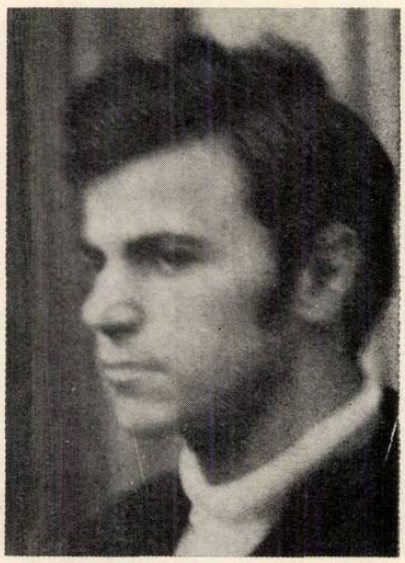
Radu Toescu
R. S. România
Premiul III

Enrique Perez de Guzman
Spania
Premiul IV

Manana Doigeaşvili
U. R. S. S.
Menţiune



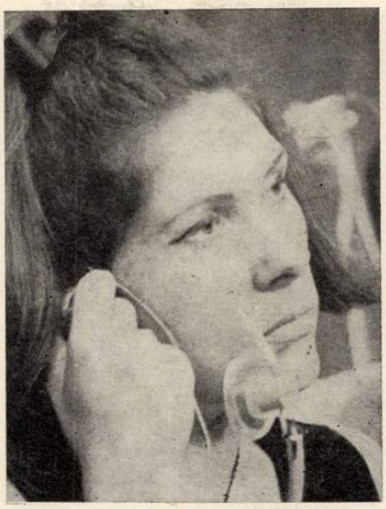
Vladimir Tropp
U. R. S. S.
Menţiune



Aleksandr Malkus
U. R. S. S.
Menţiune

CANTO (femei)

Eugenia Moldoveanu
R. S. România
Premiul I



Niële Ambrazaitite
U. R. S. S.
Premiul II

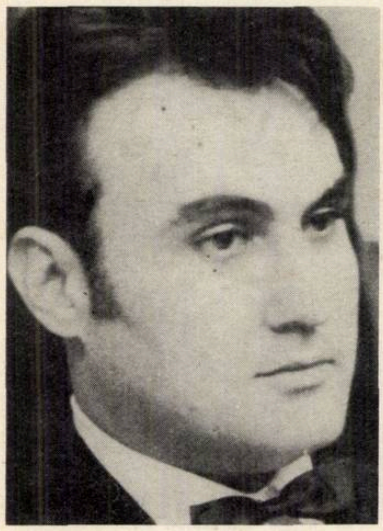
Nadejda Vainer
U. R. S. S.
Premiul III

Elena Duma
R. S. România
Premiul IV

Barbara Gubisch
R. D. Germană
Menţiune

Rodica Toma
R. S. România
Menţiune

CANTO (bărbați)



Gheorghe Crăsnaru
R. S. România
Premiul I

Konstantin Plujnikov
U. R. S. S.
Premiul II

Emil Gherman
R. S. România
Premiul III

Dan Zancu
R. S. România
Premiul IV

Mihail Panghe
R. S. România
Menţiune

Dan Şerbac
R. S. România
Menţiune

nesc, a fost puțin abordată de concurenți. Trei interpreți străini și un român au ales această lucrare extrem de grea. Numai interpretarea violonistului Eugen Sîrbu a pătruns spiritul și esența emoțională a acestei capodopere. Ceilalți au respectat un text încurcat, avînd meritul unei munci deosebite. Dintre aceștia, John Snow s-a apropiat totuși mai mult de aspectele de atmosferă.

Dintre lucrările de compozitori români contemporani, *Sonatina* de Paul Constantinescu a fost executată de nouă ori, preferința atestînd încă o dată atracția pe care o exercită echilibrul de bijuterie și curățenia gîndului românesc din această lucrare. Nici textul acesta n-a fost pătruns de străini. Reușite au fost execuțiile *Partitei* de Alfred Mendelsohn și ale *Sonatei pentru vioară solo* de Wilhelm Berger. Violonistica din prezentările piesei la alegere s-a ridicat deasupra interpretării în majoritatea pieselor, cu deosebire în Chausson. Concertul, ca probă de ultimă etapă, ne-a prilejuit și el surprize, dar în general interpretările au dovedit că juriul nu a greșit alegerea candidaților pentru trecerea în etapa a III-a.

Aceeași apreciere o putem acorda și clasificării finale, trecînd la unele însemnări pe marginea afirmării personalității laureaților.

Silvia Marcovici (Premiul I) este un talent autentic prezentat într-o formă foarte egală, foarte echilibrată. Expresia este caldă, susținută de o trăire sinceră care emoționează. Tehnica se îmbină armonios și fără ostentație cu sunetul comunicativ, cu fraza inteligentă, într-o interpretare care servește bine fiecare stil.

Ruben Agaronian (Premiul II) cultivă cu siguranță și acurateță perfectă un gen de bravură la care muzicienii subscriu, numai în măsura în care stilul nu este forțat. Construcțiile sale sînt în genere solide, dar dacă ar lipsi unele agresivități, interpretarea ar fi mai convingătoare.

Filipp Hirșhorn (Premiul III) este un violonist matur, cu o desăvîrșită stăpînire scenică. Ceea ce surprinde și scade valoarea interpretărilor sale, perfectă din punct de vedere tehnic, este o pronunțată nuanță de manierism care stînjenește urmărirea justă a stilurilor. Cu o exagerată distanțare a nuanțelor, Hirșhorn creează fluctuații dinamice care fărămițează propoziția, fraza și întregul. Aceasta este explicația — pentru cine n-a observat decît autoritatea cu care-și prezintă realizările — pentru ce Hirșhorn n-a trecut înaintea lui Agaronian și pentru ce se distanțează de interpretările foarte unitare, solide și proporționate ale Silviei Marcovici.

Rainer Kussmaul (Premiul IV) este un violonist solid, bine susținut de un extraordinar instrument (Guadagnini) și de acea imagine sonoră clară, pe care nu o deranjează o vibrație interioară prea intensă. Umflăturile sunetului pe fiecare trăsătură de arcuș nu trădează o trăire artistică și de aceea n-am aderat la stilul concertului său de Mozart.

Andrei Agoston (Mențiune) are o prospețime captivantă. Are o predilecție (nu de mult timp) pentru amploare, pentru arcușul mereu în coardă, pentru bravură. Revenirea la distincția sa naturală i-ar servi mult în diferențierea stilurilor.

Eugen Sîrbu (Mențiune) este un violonist plin de daruri. Succesele, graba de a-și atinge idealul nu-l ajută să păstreze întotdeauna echilibrul realizărilor sale. Dacă el s-ar fi putut ridica în toate probele etapelor la nivelul realizării *Sonatei a II-a* de Enescu ar fi ocupat alt loc în clasificare.

Maria Masalici (Mențiune) impresionează printr-o distincție a frazei, printr-o stăpînire frumoasă și inteligentă a stilului, diferențiat de la o piesă la alta. A avut cea mai bună realizare a *Poemului* de Chausson.

Krysztof Jakowicz (Mențiune), un violonist matur, un muzician care, cu o sonoritate fără amploare, construiește inteligent edificiul lucrărilor.

Dincolo de aceste rezultate care s-au limitat la numărul prevăzut de premii și mențiuni, au rămas încă mulți tineri de valoare, cu multe realizări excepționale, cu calități și perspective incontestabile. Unele nepotriviri temperamentale cu lucrările alese (sau cerute), unele efecte ale tracului sau ale oboselii i-au oprit la două treimi din urcușul spre succesul deplin. Ei trebuie însă să considere că participarea la două etape într-un concurs care a avut un asemenea nivel este totuși un succes și o promisiune de viitor.

Colaborarea pianiștilor este în orice împrejurare de mare importanță, prin mijlocirea ei determinîndu-se calitatea muzicii în întreg ansamblul lucrărilor. Și în acest sens trebuie să relevăm aportul calitativ al pianistelor sovietice și românce care au apărut la nivelul cerut de o asemenea competiție. Nu putem cita toate aceste demne colaboratoare, dar trebuie să evidențiem pe Natalia Ijewskaia și pe Marietta Leonte care au interpretat alături de Ruben Agaronian și Eugen Sîrbu, *Sonata în la minor* de George Enescu, interpretările fiind premiate de Uniunea Compozitorilor. Trebuie de asemenea relevat acompaniamentul etapei a treia pe care dirijorul Ilarion Ionescu Galați, violonist și el, a știut să-l facă suplu și adaptat perfect la intențiile soliștilor. Orchestra Banatul din Timișoara a răspuns acestor intenții cu seriozitate.

Împletind aceste aspecte esențiale ale ediției a cincea, Concursul internațional „George Enescu" a demonstrat o înaltă ținută artistică răspunzînd demn titlului de concurs de interpretare. Important de subliniat este faptul că unele subtilități și particularități stilistice enesciene au apărut și în prezentările unor violoniști din alte școli, demonstrînd circulația valorilor estetice pe care școala românească își construiește edificiul. Întîlnirea capătă astfel o înaltă semnificație artistică și ne convinge că sîntem pe un drum bun.

GEORGE MANOLIU

PIAN

Concursul de pian, care s-a desfășurat conform unei frumoase tradiții în istorica sală a Ateneului, a suscitat și în acest an un deosebit interes. 31 de concurenți din 15 țări au evoluat în fața unui public numeros și entuziast, străduindu-se să facă față unui program dificil și diferit față de edițiile prece-

dente.Astfel, o dată cu numărul mai mare de opere muzicale propuse la alegere, regulamentul concursului a acordat o importanță sporită primei etape, cantitativ și calitativ, dînd posibilitatea aprecierii complexe a candidaților din primul moment, în piese de Bach, Beethoven, Chopin, Debussy, Enescu. Etapa a II-a a fost consacrată unor opere muzicale din secolele XIX și XX, iar cea finală, în două ședințe, *Sonatei nr. 1 în fa diez minor* de Enescu și concertului cu orchestra.

Juriul, alcătuit din cunoscute personalități muzicale, profesori și pianiști concertiști din 9 țări, a urmărit cu răbdare, înțelegere, dar și binevenită exigență desfășurarea etapelor, fiind anul acesta în situația de a aprecia mai ușor poate decît în trecut valoarea concurenților îndeosebi în prima etapă, deoarece numărul celor cu certe calități a fost mai restrîns. Aceasta nu a diminuat însă calitatea concursului, așa cum s-ar fi părut în primele zile, ci din contra, a prilejuit o interesantă confruntare de talente diferite structural, de școli și orientări interpretative, pianistice.

Două ni s-au părut a fi principalele orientări care au suscitat discuții vii și au făcut pasionantă urmărirea, în special în ultima etapă, a evoluției concurenților : 1. O orientare *contemporană*, mergînd către perfecțiunea tehnică, „electronică", a execuției pianistice ; 2. O orientare *tradițională*, căutînd reliefarea maximă a conținutului expresiv al operelor interpretate.

Reprezentantul primului „curent" este pianistul sovietic Dmitri Alekseev, titularul premiului I. Evoluția sa de-a lungul celor trei etape a fost o foarte interesantă demonstrație de pianistică. Acest tînăr are o impecabilă ținută instrumentală, o capacitate uluitoare de sesizare și învingere a tuturor dificultăților, o admirabilă școală pianistică ; el se așază la pian cu simplitate, hotărîre și cîntă cu îndîrjire, realizînd efecte ce ies parcă din sfera umană, pătrunzînd în cosmos. Totul pare a fi perfect calculat dinainte, ca la o lansare, și realizat integral, fără șovăieli, fără greșeli. Pianistul nu este influențat de nimic din ceea ce se petrece în jur, nici de o întrerupere, nici de reacția publicului etc. O dată declanșat, el merge înainte infailibil, fără a gîndi și a simți prea mult. Aceasta a făcut ca toate piesele de factură meditativă (de altfel foarte puține în repertoriul său) să sufere de lipsa unui fior lăuntric, a fanteziei, a înțelegerii complexe, iar Prokofiev, compozitor preferat, să fie prezentat mai mult sub aspectul lui „vulcanic", cu un dramatism „tehnic" de mare anvergură. Juriul, apreciind calitățile cu totul deosebite ale acestui concurent, i-a acordat recompensa maximă și în plus distincția Uniunii Compozitorilor din R.S. România pentru interpretarea creației românești în etapa a II-a. Ne punem totuși o firească întrebare în legătură cu evoluția acestui admirabil tehnician al pianului, care nu știe să viseze la 20 de ani : Va putea oare să înțeleagă mai complex fenomenul muzical ? Cum se va dezvolta în viitor din punct de vedere artistic ? Ne întrebăm cu atît de mult cu cît de la Concursul „Marguerite Long — Jacques Thibaud" de la Paris din 1969, unde l-am ascultat în același *Concert nr 3* de Prokofiev nu am remarcat nici o modificare în sensul împlinirii artistice, ci doar poate o mai perfectă realizare strict pianistică. Dar să ne amintim cuvintele rostite odată de George Enescu : *„Trăim astăzi sub semnul perfecțiunii. Se cere în fiecare seară o sonată perfectă, fără o singură notă falsă, așa cum se cere în februarie un ciorchine de struguri proaspeți fără o boabă putredă. Este și într-un caz și într-altul, miracolul frigului artificial. Perfecțiunea nu mă interesează. Ceea ce contează în artă este să vibrezi tu singur și să faci pe alții să vibreze..."* Sau, în legătură cu un mare tehnician : *„... la sfîrșitul unui asemenea concert rămîi fără îndoială uluit, dar niciodată fericit..."*

Al doilea „curent" pe care l-am menționat a fost reprezentat de pianistul american Mack McCray (premiul II). McCray este o apariție nu mai puțin surprinzătoare decît Alekseev, dar situat în extrema opusă. Coborînd parcă din secolul trecut, pianistul ne invită cu o elegantă modestie în lumea lui de nespusă bunătate și bogăție sufletească, de aleasă meditație poetică și filozofică.

Deși adesea cu unele insuficiențe de ordin tehnic sau cu o anumită lipsă de robustețe, interpretarea lui convinge și transpune chiar atunci cînd, în părțile lirice se lasă prea mult furat de fantezie. *Preludiul și Fuga* de Bach, *Sonata* de Liszt și partea a II-a a *Concertului în re minor* de Brahms au fost culmi de poezie și reculegere ; o liniște olimpiană, un senin de mare profunzime, după care furtuna dezlănțuită treptat, cu o mare știință a dozajului și a gradației pînă la o nebănuită grandoare, apare ca o binefacere, cuprinzînd orchestra, publicul, totul... Este foarte interesant de remarcat cum acest talent abordează și muzica modernă cu aceeași rafinată sensibilitate, nefiind mai prejos nici în Stravinsky sau în piesele românești din etapa a II-a (pentru care a primit pe drept cuvînt distincția Uniunii Compozitorilor). McCray este un artist complex, cu certe perspective de perfecționare și evoluție.

Premiile III și IV se situează într-o categorie intermediară, mai echilibrată, poate, fără a cumula însă calitățile celor doi pianiști citați pînă acum.

Radu Toescu (R.S.R.) a avut pe parcursul celor trei etape o evoluție ascendentă. La început mai puțin convingător în părțile lirice și cu o sonoritate adesea cam aspră, el s-a echilibrat de-a lungul etapei a II-a, dîndu-ne o versiune a *Sonatei* de Enescu de o mare bogăție interioară (primind și distincția Uniunii Compozitorilor pentru etapa a III-a). În concertul cu orchestra am putut admira o natură pianistică complexă, un talent robust care, dacă va lucra și de acum înainte pe măsura propriilor cerințe, va putea realiza o frumoasă carieră artistică.

Enrique Perez de Guzman (Spania), serios și foarte bine pregătit, este un pianist cu mari calități pe care nu le-a pus însă integral în valoare. Interpretarea sa are adesea un caracter obiectiv, reținut și de aceea în piesele de mare anvergură (ca de pildă, *Concertul nr. 1* de Brahms) nu duce întotdeauna pînă la capăt linia mare a tensiunii artistice. Aceasta însă nu l-a împiedicat să realizeze pagini de o distinsă ținută artistică (*Toccata* de Paul Constantinescu a fost surprinzător de bine înțeleasă, aducîndu-i dis-

tincția Uniunii Compozitorilor pentru etapa a II-a), care i-au confirmat talentul și posibilitățile de dezvoltare.

Cei trei concurenți sovietici, care au primit mențiuni, au avut o evoluție inegală în concurs, meritînd însă pentru unele din realizările lor aprecieri deosebite : Manana Doigeașvili, prezență artistică distinsă, care ne-a oferit, printre altele, o foarte reușită versiune a *Sonatei* de Enescu (Distincția Uniunii Compozitorilor) ; Vladimir Tropp, temperament frămîntat, sensibilitate dură, neinteresant la început, dar realizat în *Concertul în do minor* de Rahmaninov ; Aleksandr Malkus, foarte sensibil, uneori afectat, admirabil în *Dansul piticilor* de Liszt.

Concurenții români Anatol Dub și Petru Grossmann, care, ajunși în etapa a III-a, nu au primit nici o distincție, nu au reușit să-și pună în evidență calitățile, arătînd pînă la sfîrșit o insuficientă experiență și, de aici, o inevitabilă reținere în exprimare.

La o privire de ansamblu asupra actualei ediții a concursului, ne dăm seama că dificultatea aprecierii a fost pînă la urmă deosebită, orientările menționate la început fiind fiecare valabile și reflectînd tendințele actuale, prezente în toate domeniile activității muzicale și artistice în general. A opta exclusiv și categoric pentru una sau alta înseamnă a simplifica realitatea artistică cu care venim în contact. Ar trebui să putem urmări în amănunt evoluția ulterioară a tinerilor, pe parcursul unei perioade mai îndelungate, pentru a trage apoi anumite concluzii din perspectiva timpului.

Preocupat de aceeași problematică, criticul muzical André Lavagne își exprimă mai categoric părerea într-un articol foarte laudativ la adresa Festivalului și Concursului „Enescu" : „...Deși la un nivel ridicat, întîlnim aici, ca și în alte părți, uriași pe plan tehnic și copii pe plan artistic. Prea mulți tineri, obnubilați de acrobație, uită că inima umană nu-și va schimba niciodată condiția și exigențele. Cît de rari erau aceia, «care aveau sufletul în degete»... Marea artă va fi totdeauna arta expresiei umane și Enescu în mod cert nu m-ar fi dezmințit !..." (Le Figaro, 23 septembrie 1970.).

Ceea ce trebuie remarcat în încheiere este interesul continuu de care se bucură Concursul nostru în rîndul tinerilor interpreți, înțelegerea sporită a esenței operei enesciene și entuziasmul acestui sacrificiu pe altarul artei. Și dacă Concursul își atinge scopul, aceasta se datorește și organizării sale, care — așa cum remarca Marchizul de Gontaut-Biron în discursul său de la festivitatea de încheiere a Festivalului și Concursului — a creat „o ambianță aleasă, de sensibilitate și caldă prietenie, o atmosferă cordială, o generozitate sufletească excepțională".

GRIGORE BĂRGĂUANU

CANTO

Importanța unui concurs de interpretare, pentru afirmarea tinerilor talente, nu mai are nevoie de confirmări. Chiar fără a căuta mai departe în palmaresul diferitelor competiții existente în acest moment în lume, însuși Concursul „George Enescu" oferă suficiente exemple. Nume astăzi lansate în teatrul liric, și-au cucerit primele recunoașteri în cadrul edițiilor anterioare — Dan Iordăchescu, Marina Krilovici, Elena Simionescu, Ludovic Spiess, Ladislau Konya, Viorica Cortez, Ion Buzea, Vasile Martinoiu, Maria Slătinaru — devenind cu timpul valori de seamă ale artei românești. Cu bună seamă, primele reușite, astfel confirmate de evoluții ulterioare, au demonstrat eficiența Concursului, seriozitatea profesională a hotărîrilor. În comparație cu celelalte secții — pian, vioară — secția de canto are un apreciabil accent competitiv. Mai mult decît în celelalte domenii interpretative, aici momentul este determinant, oferind sau nu condițiile succesului. Pe de altă parte, repertoriul, de largă circulație — poate și de mai largă accesibilitate — aduce o afluență de participare deosebită.

Comparînd ediția din acest an — a patra în istoria celor cinci Concursuri „George Enescu" — putem considera, fără prea multă asprime, că se situează oarecum sub nivelul celei precedente, fără a atinge nivelul primelor două, în care abundența de glasuri de mare calitate atrăsese aproape centrul de interes al manifestărilor, în general. Explicația ar putea fi găsită în marele număr de concursuri de canto, anuale, care solicită aceleași participări cu șanse de succes. De asemenea repertoriul, fără o specializare care ar putea deveni un element de recomandare al tînărului, în cariera sa, limitează de asemenea pretențiile la un nivel mediu. De fapt, această problemă a repertoriului — discutată și acum trei ani în paginile revistei MUZICA — continuă să fie rezolvată cu un minimum de pretenții muzicale. Într-adevăr Concursul „George Enescu" solicită participantului acoperirea tuturor genurilor importante — lied, oratoriu (sau arie preclasică ?), operă de Mozart, operă romantică, o piesă românească, o lucrare de Enescu. Dar, dacă facem suma repertoriului de operă, limitarea la lucrări de Verdi, Rossini, Donizetti, Puccini, Massenet indică și o limitare a interesului artistic și orientării interpretative a concurenților. Aceleași remarci în domeniul liedului, în care întîlnim sau piese arhicîntate, sau altele prea puțin semnificative. Excepțiile au fost destul de rare. Capitolul cel mai deficitar, chiar față de primele două ediții ale Concursului, continuă să fie muzica enesciană, deși tocmai aceasta justifică includerea secției de canto. Muzica vocală a lui Enescu este departe de a se limita la ciclul pe versurile lui Clément Marot (cîntate de astă dată numai separat). Scopul răspîndirii, prin intermediul concurenților, a lucrărilor Maestrului, este astfel ineficient ; acest aspect ar trebui să intre în preocupările tematicii viitoarelor competiții. Mai ales ținînd seama că pagini de valoare mai există în creația enesciană.

Din punct de vedere al participărilor, se poate aprecia că nivelul calitativ nu a atins niveluri deosebite decît în cîteva cazuri destul de rare — concurentele sovietice, Niële Ambrazaitite, Nadejda Vainer, concurenții români Gheorghe Crăsnaru, Mihai Panghe, Rodica Mitrică, Dan Zancu. Nu toți au ajuns însă în clasificarea meritată de voce, din cauza diferențierii pregătirii artistice, a alegerii repertoriului,

etc. Alții, și aici concurentul Konstantin Plujnikov (U.R.S.S.) este un exemplu deosebit, s-au impus prin dovada unei pregătiri muzicale și tehnice care depășesc posibilitățile naturale; aceiași remarcă și pentru Eugenia Moldoveanu — România. În fine, majoritatea au pus dificile probleme juriului, cerînd aprecieri extrem de delicat delimitate, pentru o notare corespunzătoare nivelului oscilant ca muzicalitate, însușiri și tehnică. Rezultatele finale reflectă, în general, această judiciozitate a juriului, care a avut greaua misiune de a distinge premianți dintr-o serie mai puțin generoasă artistic, decît am fi așteptat. Vorbind despre juriu, se cuvine să remarcăm cîteva prezențe de prestigiu — Pietro Argento — Italia, Menelaos Pallandios — Grecia, Redvers Llewellyn — Anglia — Joszef Reti — Ungaria. Președintele juriului, Octav Enigărescu, membri din partea țării gazdă — prof. Arta Florescu și prof. Stella Simonetti — au adus o contribuție substanțială nivelului profesional al lucrărilor, afirmînd principiile unei școli de interpretare cu valori recunoscute pretutindeni. O dată cu pronunțarea rezultatelor, noi nume au fost plasate în atenția publicului. Timpul, cuprinzînd realizările pe care medaliații le datorează victoriei din Concurs, va aduce suprema consacrare — aceea a reușitei de carieră — conferind acestui capitol de abea încheiat rezonanța artistică demnă de tradiția edițiilor anterioare.

GR. C.

Mărturii

Pe lîngă recitalurile, concertele, reprezentațiile de operă și balet, Festivalul și Concursul internațional „George Enescu" din septembrie 1970 a prilejuit muzicienilor și oamenilor noștri de artă numeroase contacte personale cu oaspeții Festivalului, virtuozi, dirijori, compozitori, ansambluri simfonice sau de cameră și pedagogi cu renume, membri în juriile Concursului sau numai observatori ai prestigioasei manifestări trienale de la București. Întîlnirile și convorbirile cu oaspeții străini au fost consemnate în mai multe interviuri și dări de seamă, publicate în presa noastră în cele aproape trei săptămîni cît a durat cea de a cincea ediție a Festivalului. Am dori să consemnăm și noi rezumatul cîtorva dintre convorbirile pe care le-am avut cu muzicienii străini de-a lungul Festivalului, deoarece ele constituie un ecou al opiniilor diverse exprimate de artiști veniți din numeroase țări, nutrind același interes pentru arta muzicală contemporană și manifestările ei variate.

Dirijorul Pietro Argento (Italia), membru în juriul Concursului de canto, a subliniat insistent calitățile deosebite vocale ale concurenților români și excelenta lor pregătire artistică :

— Am plecat de la multe Concursuri, din diferite părți ale lumii, cu impresia că arta cîntului este pentru foarte numeroși interpreți vocali, ca și pentru maeștrii care îi pregătesc, numai un joc gratuit de sunete frumoase, dar, în ultima analiză, goale. Aceasta este o profundă eroare și un păcat mare contra muzicii însăși, sărăcind-o de conținutul artistic și transformînd-o într-un fel de joc de virtuozitate. O tehnică, oricît de cizelată, dacă nu se bazează pe muzicalitatea interpretului, pe o vastă și adîncă cultură artistică, rămîne artificială și nu împărtășește nimic. Tehnica nu este decît mijlocul adecvat de a turna o experiență vitală, un conținut uman în expresia cîntată. Interpretului îi trebuie arta care face dintr-un șir de note clare ceva neașteptat și viu, așadar cîntec. Sînt bucuros că am descoperit în România tineri nu numai cu voci excelente, a căror educație poartă pecetea disciplinei clasice, de belcanto, dar și darurile rare ale muzicalității, ale unui temperament artistic datorită căruia cîntecul dobîndește sens și savoare fiind străbătut continuu de un fir de aur ductil, pe care îl numim sensibilitate, interpretarea devenind, la diferite trepte ale evoluției și personalității cîntăreților, o confesiune lirică sau dramatică, după natura repertoriului. E greu să izolezi pe acești tineri concurenți de viața dumneavoastră muzicală, care, prin asemenea elemente, prezintă contururile sigure ale unei școli de canto românești, admirabil înzestrată și concentrată asupra pregătirii complete a viitorilor cîntăreți, dintre care, sînt sigur, mulți vor aduce lauri artei dumneavoastră vocale în lumea întreagă. Cred că România se află în situația privilegiată de a furniza artei contemporane a cîntului interpreți care trezesc uimirea și admirația ascultătorilor.

Într-o scurtă convorbire avută cu Henryk Szeryng, virtuozul de vioară mexican, acesta s-a exprimat în termeni deosebit de elogioși despre Festival, socotindu-l, în această a cincea ediție a sa, o manifestare impusă definitiv atenției muzicienilor de pretutindeni. Repetarea lui din trei în trei ani oferă publicului și artiștilor prezenți la București *„ocazia de a participa la pașii pe care muzica îi face în România și în lume, să sesizeze pendularea misterioasă a timpului oglindită în transformările, evoluția schimbarea și cristalizarea criteriilor de judecată în artă".*

— Concursul de la București a lansat, la edițiile sale anterioare, tineri virtuozi de talent, confirmați prin activitatea lor concertistică ulterioară — ne-a spus Szeryng. *Ajunge să mă refer la Claire Bernard, care și-a asigurat un loc deosebit nu numai în țara sa, ci și în viața concertistică internațională. Anul acesta am mare încredere în concurenta Silvia Marcovici, care, dincolo de o dotare tehnică surprinzător de matură pentru vîrsta ce-o are, exprimă ceva foarte uman, sincer pînă la confesiune și lipsit de orice convenționalism prin stilul ei. Tonul, de pe acum atît de sigur și de personal, va deveni în curînd de cea mai pură și suavă muzicalitate, încît o asculți cu o delicată și rară plăcere. Școala pro-*

fesorului Ştefan Gheorghiu se dovedeşte a da roade remarcabile.

Cu Georges Auric am avut ocazia unor convorbiri mai dese, el fiind venit de astă dată ca observator la Festival, ceea ce i-a îngăduit să asiste la multe dintre concerte, ca şi la o mare parte a Concursurilor de canto, vioară şi pian.

— Aflîndu-mă din nou la Bucureşti, mă captivează ca şi cu ocazia vizitelor mele anterioare, farmecul în care se îmbracă aici realitatea directă — am aflat de la maestrul Auric. *Caracterul ei de vitalism dinamic, de uman, este îmbogăţit mereu de simpatia şi afinitatea naturală a publicului românesc pentru muzică. Este aceasta o notă de noblеţe sufletească, care te fereşte să fii frivol şi împrumută seriozitate tuturor manifestărilor de artă. Pînă şi un taraf, pe care l-am ascultat la Băneasa, într-una din aceste zile atît de pline de muzică, ne-a uimit pe toţi prin seriozitatea aceea rară, care face din orice muzică o sărbătoare. Am ascultat cu acest prilej un ţambalagiu, care este un artist desăvîrşit nu numai al instrumentului său, dar şi al formelor muzicale, fiindcă ştie să urzească variaţii originale pe temele populare cu o rigoare a fanteziei şi cu un simţ al construcţiei demne de invidiat. Am auzit şi un naist, care învie pe fluierul pe care cîntă cu virtuozitate parcă graiul lui Apollo. Vioara, vocile cîntăreţilor populari sînt mereu pline, proaspete şi puternice. O astfel de muzică este înţeleasă pretutindeni, fiind imaginea unor înzestrări fireşti, care se afirmă, la o altă scară, şi în prezenta ediţie a festivalului. Este atît de multă muzică bună şi artişti atît de minunaţi — pînă şi în rîndurile tinerilor concurenţi — încît îţi trebuie un efort continuu ca să faci cu toată obiectivitatea critică diferenţierile de nivel şi de nuanţă între ei. Concursul şi Festivalul internaţional „George Enescu" şi-a cucerit o stimă şi un interes care sînt rezultatul însufleţirii şi priceperii ce stau la baza organizării, la Bucureşti, a acestui festin al muzicii. Într-o astfel de manifestare, o întreagă cultură îşi dezvăluie sufletul, caracterul ei individualizat. Ne bucurăm de cîte ori, noi francezii ne recunoaştem cu toţii sufletul în sufletul culturii româneşti. Ce înalt şi pur optimism se ridică, ca o flacără, din ceea ce întreprind tinerii dumneavoastră compozitori! Chiar dacă personal nu sînt de acord cu absolut tot ce scriu ei, am descoperit în lucrările lor — pînă şi în cele ce sînt doar construcţii de virtuozităţi tehnice — flacăra pilpîind pe comoara talentului. Multe dintre aceste lucrări sînt încercări extrem de interesante, în cel mai bun înţeles al cuvîntului, care demonstrează vastul laborator al muzicii din această ţară. Nu socotesc un păcat tentativele de a rupe barierele formulelor obişnuite, fiind că ele sînt un bun exerciţiu pentru a avea curajul de a rupe mai tîrziu şi cu tot ce nu e decît efemer din ceea ce ne aduce moda în artă. Compozitorii români vor izbuti, aşa cum a izbutit Enescu, deoarece ştiu să împrumute o expresie proprie şi adevărată multora din creaţiile lor. Pentru ei, întîlnirea cu muzica şi cu muzicienii din lumea întreagă, în cadrul Festivalului, este o învăţătură preţioasă. Ne-a plăcut să-i descoperim mereu prezenţi şi mereu atenţi la atît de bogatele momente ale celor şaptesprezece seri şi zile de Festival.*

— Am auzit vorbindu-se atît de des şi elogios, la Paris, despre Festivalul de la Bucureşti, încît am ţinut să fiu şi eu prezent în concertele lui din acest an — ne-a spus pianistul György Cziffra. *Am aflat de la d-l Marescotti despre înaltul nivel şi exigenţa absolută ce domină concursul de pian din acest an, în faţa unui juriu de specialişti. Personal socotesc utile concursurile, chiar dacă nu toate corespund criteriilor maxime de valorificare a talentelor şi pregătirii. Chiar în acest caz însă, pentru tinerii interpreţi ele sînt nişte confruntări de-a dreptul dramatice, duse pînă la culmea efortului de concentrare şi de exprimare a ceea ce este* maximum et optimum *într-înşii. În felul unei secţiuni, orice Concurs oferă imaginea pregătirii tehnice şi a culturii artistice a ţărilor de origină ale concurenţilor, nivelul pedagogiei din ele, obţinîndu-se sinteze dacă nu complete, în orice caz preţioase ca sursă de informaţie artistică. Poate că nu în toate Concursurile se afirmă, dintr-o dată, mari talente, dar în absolut toate tinerii virtuozi cîştigă un exerciţiu al înfruntării cu judecători severi şi mai cîştigă şi gustul emulaţiei, fără de care evoluţia nu are un dinam continuu şi puternic. Comparaţia cu alţii, mai buni decît noi, este permanent ademenitoare şi perspectivele pe care le deschide asupra propriilor noastre posibilităţi şi a propriei noastre personalităţi justifică pe deplin Concursurile. La Bucureşti, Concursul căruia concertele Festivalului i-au conferit multă strălucire, îşi capătă toată valoarea de manifestare artistică completă.*

Interesante ni s-au părut şi observaţiile făcute de balerina Irina Kolpakova, artistă a poporului a U.R.S.S., care a apărut pe scena Operei Române cu ansamblul de balet al Teatrului „S. M. Kirov" din Leningrad.

— Publicul românesc are o excelentă cultură a baletului, deoarece am observat că reacţionează perfect la toate nuanţele tehnice şi expresive ale interpretării — a mărturisit artista sovietică. *El a recunoscut cu desăvîrşită siguranţă momentele cele mai bune din reprezentaţiile noastre şi a identificat talentele şi virtuozităţile solistice, după cum a ştiut să preţuiască şi ansamblul pentru evoluţiile sale cele mai reuşite. Aş spune că puterea de dăruire şi de încantaţie a unui artist de balet se afirmă în toată plenitudinea ei doar în contact cu un public sensibil şi avizat. Publicul de la Bucureşti este un asemenea judecător plin de sensibilitate, în prezenţa căruia noi, leningrădenii am avut continuu impresia unor adevărate premiere în spectacole de rezistenţă ale repertoriului nostru.*

GEORGE SBÂRCEA

Konstantin Sergheev

Eveniment de seamă în cadrul manifestărilor Festivalului Internaţional „George Enescu", turneul ansamblului de balet al teatrului „Kirov" din Leningrad ne-a prilejuit reîntîlnirea cu acel valoros colectiv artistic care, în urmă cu 15 ani, a mai oferit clipe de neuitat spectatorilor bucureşteni.

De data aceasta am avut prilejul să admirăm măiestria greu de atins în două balete de întîietate în afişul spectacolelor genului — „Lacul lebedelor" şi „Giselle" — împreună cu a treia seară de anvergură a eleganţei, virtuozităţii şi expresivităţii coregrafice, demonstrată în „Chopini-

ana", în adaptarea părții I din Simfonia Leningradului de Sostacovici și într-o serie de fragmente reprezentative, realizate pe o muzică dedicată inițial dansului. Am avut astfel ocazia plăcutei întîlniri cu Konstantin Sergheev, al cărui nume poate fi cu greu uitat de acei pentru care arta Terpsihorei înseamnă un plus de atracție și înțelegere pentru frumusețe. Cu obișnuita și cunoscuta amabilitate, cu care-și conduce orele de repetiții — adevărate demonstrații pedagogice și artistice — Konstantin Sergheev a răspuns întrebărilor menite să prezinte cititorilor cîteva aspecte semnificative ale muncii colectivului.

1. Pentru publicul românesc, numele dv. este cunoscut ca unul din dansatorii clasici de frunte ai baletului leningrădean, care au colaborat la afirmarea pe plan internațional a acestui colectiv valoros. Ne-ați putea spune care au fost liniile generale de orientare în alcătuirea repertoriului dv. de dansator?

Încă din primii ani de dans am fost călăuzit de ideea găsirii unor imagini personale pentru rolurile ce le aveam de susținut pe această scenă. Alcătuindu-mi un repertoriu de preferință clasic, formarea mea ca interpret s-a orientat după criteriul că principalul în obținerea unui profil creator de către fiecare dansator este modul în care el reușește să îmbine arta dansului cu cea actoricească, capacitatea sa de a-și făuri o măiestrie interpretativă unitară, care să cuprindă atît pe cea de dansator cît și pe cea de actor. Acest dublu aspect al responsabilității față de rol m-a apropiat și m-a contopit ani de-a rîndul cu personajele unor balete din secolul trecut sau din vremea mea, balete în care am găsit înscrise unele psihologii și fapte demne de a căuta să le dezvălui mai amplu și mai convingător: Siegfried *(Lacul lebedelor)*, Prințul Desiré *(Frumoasa adormită)*, Prințul *(Spărgătorul de nuci)*, Albert *(Giselle)*, Basil *(Don Quijotte)*, *Vațlav (Fîntîna din Bahcisarai)*, Andrei *(Taras Bulba)*, Solor *(Baiadera)*, Romeo *(Romeo și Julieta)*, Lenny *(În calea trăsnetului)* etc. Aceste personaje erau exponenții unor idealuri superioare, cărora interpretul trebuie să le dea glas, ceea ce atrăgea după sine necesitatea găsirii unor mijloace coregrafice corespunzătoare, eliberate de convenționalism, conformism, tehnicitate în sine, dans pentru dans. Ele cereau acel ceva în plus, către care mă simțisem atras și care mă făceau ca seară de seară să glăsuiesc ceva nou prin arta dansului meu.

În acest sens îmi amintesc cu multă căldură de rolul Romeo din baletul Romeo și Julieta de Serghei Prokofiev, a cărui premieră mondială am realizat-o pe scena teatrului nostru în anul 1940, avînd-o ca inimitabilă parteneră în rolul Julietei pe Galina Ulanova. A fost — pot spune — o perioadă de viață în care am încercat pe deplin senzația deplinei fuziuni a trăirilor artistice, contopirea totală în dramatismul actoricesc.

De mai mulți ani îndepliniți și funcția de maestru coregraf la acest colectiv. V-am ruga să ne vorbiți despre această muncă și despre realizările obținute de dv.

Începuturile preocupărilor mele pentru munca de maestru coregraf datează încă din anul 1946, cînd, aflîndu-mă în Ural cu Serghei Prokofiev, al cărui Romeo îl realizasem, acesta mi-a acordat încrederea sa solicitîndu-mă în alcătuirea partiturii regizorale a noului său balet „Cenușăreasa".

De la acest „debut" regizoral au trecut 10 ani, pînă cînd am semnat coregrafia unui alt balet de mari proporții. Acesta a fost *„În calea trăsnetului"*, inspirat de romanul scriitorului american Peter Abrahams, care aducea pe scenă cuplul modern, Romeo și Julieta. Despărțiți și ajunși jertfă unei uri mai puternice, mai profunde și mai largi ca întindere socială decît cea a familiilor Montecchi și Capuletti, tînărul de culoare Lenny și fata albă Sarry sînt zugrăviți în zbuciumul sentimentelor lor de o partitură plină de culoare și forță de expresie, a compozitorului azerbaidgian Kara Karaev. Personal, am căutat să dau viață acestui balet recreînd cît mai aproape de ochiul și sufletul spectatorului contemporan iubirea sinceră și mai puternică decît segregația rasială. În compunerea partiturii dansante am avut de rezolvat complicate planuri dramaturgice izvorîte din complexitatea fluctuațiilor spirituale și afective, de profundă rezonanță psihologică. Rolul Lenny, pe care l-am și dansat în acest spectacol, ridica în fiecare seară cerința unei integrări definitive cu personajul, cu particularitățile sale naționale și psihologice.

Preocuparea de a da viață unor noi balete a continuat, chiar și atunci cînd am lucrat la reeditarea unor montări perimate din repertoriul curent al ansamblului. Chiar în toamna acestui an, în luna noiembrie este prevăzută premiera baletului „Hamlet" de compozitorul leningrădean Cervinski. Ca și în alte balete anterioare montate pe muzică de Ceaikovski, ideea transpunerii în dans a cunoscutei tragedii a lui Shakespeare este generată de suculența tematică și de dramatismul acestei capodopere. Intenționez să fac din acest spectacol coregrafic, concentrat în trei acte, o sinteză a măiestriei actoricești, capabilă să ilustreze și să dea un chip scenic așteptat gîndurilor și acțiunilor eroilor shakespearieni binecunoscuți. Filozofia — atît de complexă, profundă și zguduitoare — a dat naștere unei muzici de o deosebită sugestivitate și expresie dramatică. Urmează ca, în aceeași măsură, dansul să corespundă cerințelor respectivei surse literare. Este o răspundere grea, al cărui rezultat de rezonanță, înțelegere și asentiment la public îl aștept cu vădită emoție.

Scena leningrădeană este renumită ca una din cele mai prețuite pentru transpunerea repertoriului clasic. Paralel cu titlurile de acest gen, observăm o preocupare aparte acordată lucrărilor noi, căutărilor de înoire a stilului. Ce ne-ați putea vorbi despre diversitatea stilistică abordată de ansamblul Dv ?

Într-adevăr, colectivul nostru este legat prin puternice fire tradiționale de arta dansului clasic. Preluînd recunoscutele succese ale maeștrilor noștri înaintași — Zaharov, Lavrovski, Vainonen — care au montat aci în premieră balete ca *Fîntîna din Bahcisarai, Flăcările Parisului, Floarea Roșie* etc — grupul maeștrilor coregrafi de azi ai teatrului caută să dezvolte în paralel o artă care să răspundă cerințelor noilor spectatori. Aș putea afirma că, pornind de la necesitățile repertoriului în curs și cel aflat în pregătire, maeștrii noștri se străduiesc să aducă neîntrerupt o varietate, o înoire a stilului de dans.

În baletul *În calea trăsnetului* am apelat la canoane ale stilului clasic, dar, în același timp am introdus o paletă bogată de mișcări și mijloace de expresie noi, cerute de dramaturgia literară și muzicală, de reflectarea subiectului, eroilor și locurilor respective. Alți maeștri și-au semnat în modul lor personal montările, contribuind prin aceasta la îmbogățirea măiestriei artistice a fiecărui solist sau artist din ansamblu. Aceasta o demonstrează montările colegilor mei L. Jakobson (*Spartak* de Haciaturian și *Suraleh* de L. Jarullin), Belski (*Simfonia Leningradului* de Sostacovici) Grigorovici (*Legenda iubirii* după poemul lui Nazim Hikmet), etc. Varietatea aceasta stilistică este izvorîtă din nevoia de a fi în pas cu ultimele cuceriri ale artei noastre și apare ca un rezultat al dobîndirii unor mijloace noi, generate din contactul permanent cu ultimele succese ale confraților noștri de profesie din țară și de peste hotare. Aceste izbînzi ale lor ne bucură și, cunoscîndu-le, ne îndeamnă să continuăm căutarea mijloacelor noi de expresie plastică. Prețuim în acest sens ultimele creații ale maestrului Béjart care, prin noile sale ediții coregrafice ale *Simfoniei a IX-a* pe muzică de Beethoven și *Romeo și Julieta*, pe muzică de Berlioz, adaugă opere de certă valoare coregrafică în istoria genului. Acestea se disting prin îndepărtarea de abstracționismul unor mijloace coregrafice cu pronunțată intenție intelectualizantă, ceea ce caracterizează perioadele sale primare, apropiindu-se acum, în ultimii ani, de severitatea, acuratețea și expresia tradiției clasice.

Actualul turneu al baletului dv. ne-a oferit Lacul Lebedelor într-o nouă transpunere, în care dv. ați adus un aport personal. Ne-ați putea vorbi despre colaborarea dv. la varianta tradițională ?

Desigur că într-o nouă reprezentare a acestui balet, cristalizat de-a lungul atîtor ani într-o formă bine cunoscută, este greu să introduci prea multe transformări. Ar fi însemnat un act de împietate față de marii coregrafi înaintași care i-au dat viață. Am considerat ca necesară o înviorare a finalului tabloului I și o subliniere a dramatismului finalului propriu-zis. Actul I l-am realizat prin acea părăsire treptată a petrecerii de către perechile de tineri invitați, ceea ce animă și colorează scena și dă naturalețe sfîrșitului unui tablou de început.

Tabloul final, prin introducerea lebedelor negre a surprins poate spectatorii bucureșteni. Nu este însă ceva nou. Am apelat la una din versiunile lui Lev Ivanov, care accentua conflictul dramatic, subliniind trista soartă a fetelor-păsări, fie albe sau negre. Aceasta ajută conflictului dramatic, subliniind destinul lebedelor, pregătind parcă pornirea de revoltă și momentul de eliberare de sub forțele răului.

Fiind un reputat oaspete al scenei bucureștene, ne-ați putea vorbi despre impresiile dv. asupra colectivului nostru de balet ?

Îmi amintesc cu multă plăcere de orașul dv., unde, în anul 1955, am dansat împreună cu soția mea Natalia Dudinskaia rolurile principale din *Lacul lebedelor*. Publicul bucureștean ne-a făcut atunci o primire dintre cele mai călduroase.

De atunci am avut prilejul să cunosc îndeaproape un grup de balerini de certă valoare interpretativă, care, absolvind școala leningrădeană de balet, și-au dezvoltat armonios măiestria, ajungînd personalități în lumea dansului.

Pentru mine reprezintă o reală bucurie să aflu de succesele tînărului dv. balerin Sergiu Ștefanski, pe care l-am remarcat încă de la Leningrad, ca elev, pentru calitățile sale. De asemenea, Magdalena Popa, Rodica Simion și Elena Dacian sînt astăzi prim soliste verificate prin repertoriul înscris pe scenele dv și cele străine. Alături de aceste vechi cunoștințe, aveți astăzi un mănunchi de soliști despre ale căror succese am aflat și care au adus un bun renume baletului românesc : Valentina Massini, Ileana Iliescu, Alexa Mezincescu, Cristina Hamel, Dan Moise, Ion Tugearu, Marin Ștefănescu. Aceasta arată desigur că în teatrul dv. au avut un mediu prielnic de dezvoltare și afirmare, că au fost călăuziți și îndrumați de buni cunoscători ai profesiunii — maeștrii de balet Oleg Danovski, Vasile Marcu, Tilde Urseanu — și au avut exemple de muncă perseverentă și dăruire sinceră misiunii lor, așa cum știu că era o dansatoare de primă mînă ca Irinel Liciu.

Toate acestea mă îndreptățesc să cred că baletului românesc îi revin în viitor șansele unor neîntrerupte succese, drumul deschis aprecierilor din ce în ce mai favorabile. Este un colectiv demn să se prezinte spectatorilor din orice colț al lumii. Sînt oaspeți pe care dorim să-i aplaudăm și la noi la Leningrad.

ȘTEFAN BONEA

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

Le V-e Festival et Concours International „Georges Enesco"

VASILE TOMESCU

Pour la cinquième fois, cette année, l'automne a réuni sous le ciel limpide de Bucarest, sous le ciel de la Roumanie Socialiste, des hôtes du monde entier, venus honorer à nos côtés la mémoire de l'éminent fils de la culture roumaine et, ce faisant, apporter leur offrande à l'amour du Beau et de l'être humain, et à la volonté de bonne entente entre les peuples. En même temps que la récolte des fruits, d'autres richesses, issues des coeurs pour réchauffer les coeurs, tel qu'Enesco le souhaita, ont été cueillies pendant ces journées intenses qu'ensemble, musiciens et amateurs de musique, nous vécûmes. Des centaines de milliers de participants, gloires mondiales de notre art, aussi bien que jeunes serviteurs d'Eutherpe venus de tous les coins de la terre pour être admis dans le temple de l'Art, public des salles de concerts et de spectacles, autant qu'innombrables auditeurs de la Radio-Télévision, tous, en ce mois de septembre, pris d'un même frisson artistique, ont parlé un même langage, celui — universel et édifiant — de la Musique.

Expression de cette politique de collaboration multilatérale qui donne du prestige à notre pays, le *Festival et Concours International „Georges Enesco"* s'est acquis une bonne renommée puisqu'à chacune de ses éditions de toujours nouvelles valeurs de l'art viennent s'inscrire à son palmarès. Sur la carte du mouvement artistique mondial, il est aujourd'hui un point de repère, un critère pour les manifestations musicales qui, pleines de richesse et de variété, s'y ordonnent en une harmonieuse horà afin de consacrer en temps et lieu choisis le triomphe des Muses. L'édition 1970 a inscrit au programme de ses manifestations un vaste répertoire universel et roumain, mis en valeur par des solistes et des ensembles de tout premier ordre de Roumanie et de l'étranger, ce qui non seulement devait attirer la présence et la vibrante appréciation d'un grand cercle d'amateurs de musique, mais, de plus, attester la carrière victorieuse de cette fête musicale automnale. Etant par elles-mêmes une preuve de la bonne organisation, du déroulement passionné et plein de compétence des travaux préparatoires aussi bien que du Festival et Concours, ces journées nous ont présenté entre autres les résultats de l'épanouissement général de la vie spirituelle roumaine de notre époque, du soin accordé à l'appui et au développement des talents, à la mise en valeur des belles traditions nationales, digne réponse de l'ascension de notre peuple sur les marches de la civilisation.

Un événement aussi complexe que le Festival et Concours International „Georges Enesco" requiert incontestablement une attention aussi vive que soutenue de la part des observateurs, afin de pouvoir apprécier à sa juste valeur chacun des actes artistiques s'y déroulant, afin de pouvoir établir une distinction équitable parmi tant de multiples talents rivalisant à donner le plus de charme, le plus d'éclat possible à la fête. Pourtant, et ce fut le dire même des nombreux hôtes, la tenue des manifestations artistiques et l'abnégation avec laquelle tous les facteurs requis ont concouru au succès de ces

journées, s'imposent avec évidence. D'innombrables moments proéminents du Festival, demeurés dans notre conscience et sensibilité par l'intensité avec laquelle, ensemble, nous les vécûmes, nous ont attachés les uns aux autres, compositeurs, interprètes et public, dans un tout harmonieux, vibrant d'une effusion véritablement universelle, profonde et durable. Car, à présent, qui pourrait séparer Palestrina, Scarlatti ou Machault des merveilleuses interprétations du Choeur „Madrigal" ? Beethoven, de la si parfaite réincarnation réalisée par le Quatuor „Juilliard" ou le pianiste Paul Badura-Skoda ? Bach, de l'interprétation, fidèle et sobre, de l'ensemble „Bach-Orchester des Gewandhauses", collaborant avec Ştefan Ruha ? Schubert et Britten, de la chaude et radieuse interprétation de „London Symphony Orchestra" ? Et qui, maintenant, pourrait imaginer Mozart ou Debussy d'un calme plus serein et d'un charme plus pénétrant que tels qu'ils ont été rendus par le violoniste Henryk Szeryng ou le flûtiste Jean-Pierre Rampal ? Händel, plus monumental et pourtant plus gracieux que tel qu'il a été créé par le harpiste Nicanor Zabaletta ? Janacek, plus coloré et plus puissant que dans l'interprétation du Quatuor „Smetana" ; Brahms, plus équilibré et plus dense, qu'il ne fut réalisé par le violoniste Ion Voicu, le pianiste Jörg Demus ou les Solistes de la Philharmonie de Varsovie ? Haydn, plus spirituel que sous l'archet du violoncelliste Mstislav Rostropovič et Grieg, plus lyrique, que sous les doigts de Cziffra ? Et qui, enfin, pourrait à présent détacher „Fidelio", „Faust", „Aida", „Don Carlos", „Boris Godunov" des interprétations de l'ensemble de l'opéra Roumain avec, comme hôte, selon le cas, Madame Zeani, Nicola Rossi-Lemeni, Bosco Lescovič, Nikolai Ghiuzelev ? Ou encore, qui, maintenant, pourrait concevoir le „Lac des Cygnes", „Giselle", „La Chopiniade", autrement que dans les captivantes mises-en-scène réalisées par l'ensemble du Théâtre Académique „S.M. Kirov" de Leningrad ? Tous ces exemples, et tant d'autres, ne sont-ils pas, dans le carnet du Festival, des pages de musique, véritablement „créée", au prix des plus belles traditions de l'art de l'interprétation et de la contribution inédite de si nombreux porteurs du don de l'art ? Depuis les préclassiques à Webern et Honegger (nous aurions aimé que le répertoire avançât plus profondément parmi les oeuvres contemporaines), depuis les vastes ouvrages, aux pièces pour instruments seuls, le Festival a réalisé un attrayant et instructif panorama de la musique, fête, en vérité, de l'art universel.

La création musicale roumaine confirme aujourd'hui avec aisance la confiance que lui faisait Enesco lorsqu'en envisageant son avenir, il y distinguait „une véritable efflorescence des talents". De fait, en Roumanie Socialiste, la musique s'épanouit dans un rythme allègre et soutenu, ce pendant qu'elle aspire à répondre aux impératifs de la vie spirituelle qui nous entoure, à faire valoir, par une expérience toute neuve, les traditions folkloriques et les richesses du passé de l'art national, à contribuer de manière spécifique au défrichement de nouvelles routes artistiques dans ce XX-e siècle chercheur. En effet, la pensée et la sensibilité des musiciens roumains reflétent par des modalités propres à chacun d'eux, la diversité sans précédent des recherches individuelles, l'ampleur des domaines d'investigations, les rapports tout nouveaux qui relient le créateur, l'interprète et le théoricien, la pénétration des éléments techniques et des données scientifiques abstraites dans l'acte de musique, enfin cette évolution spirituelle qui marche sur les pas de celle du monde contemporain. Bien qu'exprimée par des personnalités de formation professionelle différente, qui lui confèrent son vaste horizon de styles, d'affinités tempéramentales, de conceptions concernant la fonction et le langage de l'art dans notre société contemporaine, la musique roumaine dénote néanmoins, tout au long des étapes parcourues, un éthos particulier, une certaine intelligence du Beau et du Vrai artistiques qui lui est propre et que les connaisseurs aussi bien que ceux qui l'affectionnent, qu'ils soient de notre pays ou de l'étranger, ne manquent pas de relever. Nous envisageons ici la générosité de l'idée et du sentiment, telle qu'elle nous est révélée dans les pages de ses créations les plus significatives et de plus grand talent, où l'équilibre et la limpidité de la pensée s'entrelacent avec le caractère vigoureux et plein d'expression des structures sonores.

Cela étant, la cinquième édition du Festival International „Georges Enesco" est venue marquer le paysage, riche en dons et tendances artistiques, de la musique roumaine, et c'est le mérite des nombreux artistes roumains et étrangers d'avoir contribué, avec leur zèle passionné, à les mettre en valeur. En effet, bien que souvent elle eût à vaincre des programmes touffus qui sollicitaient un considérable don de soi-même de la part des interprètes et du public, la musique roumaine a connu, pendant le Festival, des moments d'enthousiasme artistique analogues à ceux dont bénéficia l'art musical universel. Combien vibrantes, par exemple, furent certaines créations énesciennes, dans l'interprétation de solistes ou d'ensembles comme l'orchestre symphonique de la Philharmonie „George Enescu", la compagnie de l'Opéra Roumain, le Choeur „Madrigal", la „London Symphony Orchestra", le flûtiste Jean-Pierre Rampal ! La vitalité et la noblesse de cette musique, son lyrisme et son émouvante contemplation philosophique retraçant l'épopée humaine à la découverte de la Vérité, nous les avons entendues évoquées aussi dans l'interprétation d'autres ouvrages énesciens que nous souhaiterions voir devenir permanents dans le répertoire roumain et universel. Ce n'est qu'ainsi que les complexités techniques de la musique d'Enesco, notamment de sa maturité — pourront être vaincues et que la signification de son art s'élevera, comme la Vérité s'élève au-dessus des incertitudes et comme le génie s'élève par-dessus la médiocrité.

Passionnant, fascinant, dans la vaste fresque du Festival, le tableau de la musique roumaine moderne et contemporaine, à la peinture duquel ont donné leur concours les orchestres symphoniques de la Radiotélévision et de la Philharmonie de Cluj, les chefs d'orchestre M. Basarab, E. Bergel, N. Boboc, M.

Brediceanu, C. Bugeanu, I. Conta, Em. Elenescu, P. Popescu, E. Simon, C. Trăilescu, le Choeur „Madrigal" dirigé par Marin Constantin, les ensembles „Musica Nova", „Camerata", „Academica", „Pro Arte", „Philharmonia" et tant d'autres interprètes de talent. L'apport des générations posténesciennes à l'élargissement des voies ouvertes par le grand précurseur, a été confirmé par des oeuvres comme les ballets „Au marché" de Mihail Jora et „Le loup-garrou" de Zeno Vancea qui représentent d'admirable manière la mise en valeur du folklore national dans des modalités de caractère optimiste-humoristique et lyrique-fantastique, ou bien la I-re Symphonie de Dimitrie Cuclin dont le déroulement intensément dramatique découle des grandes traditions du genre, ou encore les ouvrages instrumentaux et vocaux de Stan Golestan, Dinu Lipatti, Marţian Negrea, Constantin Silvestri, Tudor Ciortea. Mais, le trait le plus durable et proéminent de la musique roumanie — telle qu'elle est apparue à travers les programmes du Festival, c'est son attachement solide au passé en même temps que sa téméraire ouverture vers l'avenir ; sous cette voûte qui la recouvre, elle trace son univers artistique spécifique et rend l'entité spirituelle de notre peuple. La présence de la musique roumaine dans le cadre du Festival fixe les principales directions de ses tendances : aussi, avons-nous été les témoins auditifs de la transfiguration musicale de quelques thèmes de haute signification patriotique et humaniste dans les opéras „Décébal" de Gheorghe Dumitrescu et „Zamolxe" de Liviu Glodeanu, de certains ouvrages de Paul Constantinescu et Sigismund Toduţă („Mioritza"), issus des genres épique et lyrique nationaux, ou d'oeuvres inspirées de la poésie universelle et nationale comme „Elegia Pontica", d'après Ovide, par Theodor Grigoriu, „Cinq Poèmes" de Ludovic Feldman, „Dialogues dramatiques" de Dumitru Bughici, „Chansons" de Mihail Jora et Carmen Petra-Basacopol (lieder composés sur des vers de la poétesse Mariana Dumitrescu), certains lieder et choeurs de Mircea Chiriac, Liviu Comes, Nicolae Coman, Laurenţiu Profeta, Andreas Porfetye, Zoltan Aladar, sur des vers classiques ou contemporains ; nous avons suivi avec émotion la merveilleuse transposition chorégraphique de Ion Dumitrescu qui, dans l'ambiance d'apothéose du „Prélude symphonique", marque la noblesse et la richesse de la danse nationale roumaine, l'interprétation moderne de thèmes mythologiques comme par exemple la „Taaroa" de Corneliu Cezar, le renforcement achevé des vertus du mélos folklorique dans „Motifs du Maramourech" de Corneliu Dan Georgescu, l'évocation de l'épopée populaire à substratum satirique dans „Trei şalviri" („Les trois charlatans") de Matei Socor ; enfin, avons-nous abordé avec intérêt des modalités toutes personnelles dans le domaine symphonique et instrumental.

Le caractère intéressant, significatif du problème de l'expression et de la technique musicales n'est pas le seul qui rapproche des personnalités aussi diverses que celles qui composent le tableau de la musique roumaine de nos jours ; le problème de la responsabilité de l'acte créateur vient s'y ajouter, de l'aspiration vers la perfection, de la nécessité d'un travail laborieux, qui possèdent l'esprit des compositeurs. Même s'ils ne peuvent toujours s'identifier aux exigences du public, elles-mêmes très diverses, même si leurs oeuvres ne correspondent pas toujours à l'idéal de Beau que, dans l'ensemble, nous forgeons, parce qu'ils se laissent parfois conquérir par l'étourdissante vitesse devant les conduire aux solutions les plus modernes de la création musicale, nos compositeurs se font remarquer par l'abnégation de leur travail et leur *maestria* achevée, qui est aussi, d'ailleurs, celle des interprètes. Comment ne pas être impressionnés, jusqu'au plus profond du coeur, par ces oeuvres qui réalisent un parfait accord entre l'inédit des structures sonores et leur efficacité sémantique, qui continuent de rendre avec force, bien que d'une manière toute neuve, la vitalité de nos grandes valeurs spirituelles, leur donnant de la sorte un cachet contemporain ? Ainsi, par exemple, le lyrisme sublimé, jusqu'à toucher à l'essence de la conception philosophique de notre peuple concernant le sort de l'homme au monde, tel que Paul Constantinescu l'a exprimé dans son austère et cristalline „Mioritza", naît des tensions d'épopée dans le magistral oratorio de Sigismund Toduţă, faisant une fois de plus la preuve des innombrables images que peuvent prendre les thèmes permanents d'une culture. Et combien neuve, combien captivante, nous est apparue, dans ses transfigurations, la pensée d'Enesco, combien intéressante l'école roumaine moderne, dans les pages des symphonies de Pascal Bentoiu, Wilhelm Berger et Doru Popovici, de „l'Elégie Pontique" de Th.Grigoriu, de l'opéra „Zamolxe" de L. Glodeanu, des ouvrages „Concertino" de A. Raţiu ! Nous avons été conquis par le fini, la richesse de bon aloi des images des „Cinq Poèmes" de L. Feldman, par les „Motifs du Maramourech" de C. D. Georgescu, par la Symphonie de chambre de D. Constantinescu, les „Plaintes funèbres ancestrales" d'Al. Paşcanu, le „Rite de la soif de la terre" de M. Marbé, le Trio pour violon, violoncelle et piano de D. Capoianu, la Sonate pour clarinette et piano d'Al. Hrisanide, le Concerto stéréophonique de M. Istrate, la „Musi-

que de concert" de Gh. Draga, la Sonate pour flûte et alto de W. M. Klepper, le Concerto pour orchestre de St. Zorzor.

Sur le chemin qu'elle suit vers la perfection, vers la conquête des essences et vers l'acquisition de ces éléments qui, mieux que d'autres, appartiennent structuralement à l'esprit contemporain, la création musicale roumaine inscrit quelques points de recherche complexe où se rejoignent les fruits de l'expérience existante et ceux qu'invente une volonté avide de solutions nouvelles. Ainsi, des auteurs qui, déjà, nous avaient convaincus du puissant écho de leur art, élargissent l'aire de leur pensée musicale. Tels, par exemple, Ştefan Niculescu avec ses „Aphorismes d'Héraclite", Tiberiu Olah avec sa „Pièce pour 13 instruments", Anatol Vieru avec ses „Degrés du silence", Aurel Stroe avec „Canto I", Cornel Ţăranu et ses „Dialogues I", Octav Nemescu et son „Triangle", Vasile Hermann avec ses „Episodes".

Le Festival, bien qu'édifiant par la suggestive éloquence des travaux abordés et la qualité supérieure de leur présentation (sauf, peut-être, pour certaines créations chorégraphiques qui réclameraient une conception novatrice de la mise-en-scène), n'a pu être le messager que d'une partie de l'„efflorescence" de la musique roumaine contemporaine, dont nous parlions tout-à-l'heure, car elle comprend tant d'autres compositeurs de talent, et n'a pu, de ceux-là mêmes qu'il a présentés, embrasser qu'une partie des aspects de leur création musicale. Mais le tour d'horizon, encore que sommaire, qu'il a offert aux hôtes de l'étranger, a été complété par un échange d'idées, riche et permanent, avec les musiciens et les musicologues roumains, — et il convient de souligner ici la contribution active et féconde de ces derniers, — ainsi que par un contact quotidien avec ce qui signifie actuellement la „réalité roumaine". Il nous reste, maintenant et pour toujours, l'agréable devoir de continuer et de parfaire l'oeuvre de diffusion des valeurs musicales roumaines dans le pays et au dehors.

Le Concours, arrivé à sa cinquième édition, constitue, au dire même de A. Marescotti, président de la Fédération des Concours Internationaux de Musique „l'une des plus importantes manifestations musicales internationales de l'année". Oeuvre admirable d'attraction et de consécration des jeunes talents musicaux des cinq continents, il s'est achevé sur de brillants résultats matérialisés par les prix accordés, et répandus généreusement à la connaissance du public par le Concert des Lauréats. Les participants étrangers aux travaux du jury relèvent le caractère judicieux du Réglement et des Programmes, l'esprit objectif des membres du jury, choisis parmi les plus prestigieux, l'organisation efficace de tout le Concours, l'ambiance vibrante d'un public avisé, enfin le climat de haute stimulation offert par le déroulement concomitent du Festival. On ne saurait ne pas être particulièrement impressionné au souvenir de cette compétition où 89 concurrents, appartenant à 19 pays, sont venus rivaliser de dons artistiques et fouiller avec ardeur le répertoire abordé, où des pages d'Enesco, de Paul Constantinescu et quelques autres compositeurs roumains ont joui de la plus grande attention. Et comment ne pas apprécier tout spécialement le niveau général manifesté par les concurrents roumains aux trois étapes. C'est par là que le Concours s'est avéré être l'aboutissant fécond des journée du Festival, en même temps qu'une haute école de connaissance et d'appréciation des jeunes artistes.

Il nous reste, pour finir, de rappeler, à l'unisson d'ailleurs avec les opinions manifestées par les hôtes étrangers et celles du président du Comité d'Organisation du Festival et Concours International „Georges Enesco", le compositeur Ion Dumitrescu, que l'évènement musical déroulé en ce septembre 1970 ne manque pas d'avoir laissé en nos coeurs un souvenir durable, écho perpétuel de l'esprit d'amitié et de collaboration „vive et indestructible" que la Roumanie et la culture roumaine développent dans notre société contemporaine.

Le discours de Ion Dumitrescu

Président du Comité d'Organisation du V-e Concours-Festival International „Georges Enesco"

Chers auditeurs, chers hôtes

Je commence par apporter un chaleureux et amical salut de la part du présidium et du Comité d'Organisation aux hôtes étrangers arrivés à Bucarest à cette occasion — jeunes concurrents, membres des jurys, invités d'honneur — ainsi qu'à tous ceux qui, ce soir, sont présents en cette salle.

Le V-e Concours-Festival International „Georges Enesco", à Bucarest, commence aujourd'hui son activité, étant accueilli avec attention et joie par tous ceux qui, dans le monde entier, aiment la musique.

C'est un honneur pour la capitale de la Roumanie d'héberger pendant près de trois semaines des hôtes venus de 45 pays et 5 continents — jeunes interprètes en compétition dans les trois concours : violon, piano et chant, membres des jurys, professeurs et spécialistes renommés, ensembles instrumentaux et de ballet, chefs d'orchestre et interprètes, compositeurs, musicologues, journalistes — en bref, des personnalités proéminentes de la vie musicale et culturelle internationale.

Institué il y a 12 ans par les soins de l'Etat, dans l'intention d'honorer un éminent fils de notre peuple, le Concours-Festival „Georges Enesco" peut, à juste titre, être fier des résultats obtenus pendant les quatre éditions précédentes.

Grâce aux concours de Bucarest, beaucoup de jeunes interprètes de talent ont eu l'occasion de s'affirmer ; l'oeuvre de Georges Enesco et, au fur et à mesure, la création musicale roumaine contemporaine, riche et diverse, ont été de mieux en mieux connues ; enfin, les excellents artistes roumains et étrangers, en compétition dans le cadre des manifestations musicales, ont certainement contribué, d'une édition à l'autre, à rendre plus intense le besoin d'art du public roumain et plus exigeants ses goûts artistiques. Ainsi, la vie musicale roumaine s'est-elle ranimée et Bucarest est devenu un des centres culturels reconnus du monde. Le Concours Festival „Georges Enesco" a donc eu sa part dans la connaissance à travers le monde, de notre pays, de notre peuple et de la vie qui se déroule dans ces parages.

Lié au nom du grand musicien patriote qui, par son entière et longue activité de créateur et interprète de musique, honora au même titre la musique et la culture roumaines et universelles, le Concours-Festival „Georges Enesco" s'est forgé une belle tradition qui, de plus en plus, s'ancre dans la conscience des Roumains et des étrangers. L'évènement artistique et culturel qui se produit tous les trois ans à Bucarest représente non seulement une occasion renouvelée de confrontation, de compétition dans le domaine musical, non seulement une rencontre périodique de musiciens, mais aussi, en tant que Concours et Festival Internationaux, représente-il l'heureuse circonstance, nécessairement répétée, où l'âme respire plus profondément, où l'oeil scrute aussi loin que possible l'horizon spirituel contemporain, pour une meilleure et plus ample connaissance de nous-mêmes. Et, dans ce sens, le Concours-Festival „Georges Enesco" contribue, par les moyens dont il dispose, à l'affermissement de l'amitié, du respect réciproque et de la collaboration internationale. Sachant que la politique internationale de la Roumanie, soutenue avec fermeté et esprit de conséquence, est aujourd'hui reconnue par tout le monde pour une politique de collaboration, sincère, pacifique et féconde, avec tous les peuples, permettez-moi, en ce sens, d'affirmer que cette manifestation culturelle internationale constitue elle aussi une partie et une preuve concrète de cette politique.

Fraternellement unis par l'art dans la capitale d'un pays dont la culture est ancienne et la vie artistique intense et originale, honorant ensemble les plus nobles aspirations de l'humanité — la beauté, l'amour du prochain et l'amitié — nous-mêmes et nos hôtes, sensibles aux sentiments chaleureux de nos coeurs, servons, en ces jours et dans ce cadre, la collaboration internationale, large et efficiente, dont les peuples ont, de nos jours, plus besoin que jamais.

Au nom du Présidium, au nom des musiciens roumains ainsi qu'à mon propre nom, je souhaite un parfait succès aux jeunes concurrents auquels les compétitions devant suivre offriront l'occasion favorable de manifestation et affirmation.

Je souhaite aux hôtes qui participent à cette fête de la musique roumaine un agréable séjour à Bucarest et l'entière satisfaction artistique qu'ils en attendent.

Je souhaite au Comité d'Organisation de cette manifestation pleine réussite dans son zèle à conserver et augmenter le prestige acquis jusqu'à présent par le Concours-Festival „George Enesco".

Je déclare ouverte la V-e édition du Concours-Festival International „Georges Enesco", Bucarest, septembre 1970.

Le discours de Pompiliu Macovei

Président du Comité d'Etat pour la Culture et l'Art

Chers auditeurs,

J'ai l'honneur et le plaisir de saluer, au nom du Comité d'Etat pour la Culture et l'Art tous les participants à la V-e édition du Concours-Festival International „Georges Enesco", fête de la vie spirituelle de Roumanie, en même temps qu'évènement marquant de la vie musicale universelle.

Les manifestations du Concours-Festival „Georges Enesco" — issues du désir de rendre hommage à la personnalité multilatérale du grand musicien roumain dont il porte le nom, ainsi qu'à la création musicale roumaine et aux trésors de la musique universelle — ont pénétré dans la tradition artistique de notre pays et dans la vie compétitive de la musique européenne, en s'assurant la collaboration de remarquables interprètes et ensembles et en méritant la confiance des jeunes talents avides de mesurer leurs forces dans le cadre de cette digne confrontation.

Permettez-moi d'adresser les voeux de Bien Venue les plus cordiaux aux musiciens de grand prestige international qui honorent de leur présence notre Festival, ainsi qu'aux jeunes participants à ce Concours qui, plus d'une fois, a été le point de départ de brillantes carrières musicales mondiales.

Je suis convaincu que pendant les presque trois semaines que dureront les concerts et les spectacles du Festival ainsi que les épreuves du Concours, vous ressentirez pleinement, chers hôtes, la traditionnelle et généreuse hospitalité de notre peuple, sensibles aux beautés de l'art qu'il crée lui-même en cultivant de millénaires traditions. Il est, en effet, de la tradition de notre politique et de notre culture de respecter et de pratiquer avec soin et esprit de conséquence tout ce qui contribue à la création d'un climat de connaissance réciproque, de paix et d'entente internationales. La musique, par son langage universel, ouvre le plus directement la voie à une meilleure connaissance et au rapprochement des peuples du monde, en rendant plus facile la réalisation de cette large entente et de cet esprit de détente que souhaitent aujourd'hui tous les hommes de culture et tous les peuples, de quelque méridien qu'ils soient.

Les journées du Concours et Festival nous réservent, nous en sommes convaincus, la preuve de performances valeureuses et d'interprétations hautement artistiques, tant de la musique roumaine — pleine de sensibilité et empreinte, actuellement, d'un vigoureux renouveau —, que du répertoire d'inépuisables beautés de la musique universelle.

Une place centrale sera réservée, comme il est naturel, à la création énescienne. Les rhapsodies, les suites, les symphonies, les sonates, l'opéra „Oedipe", en un mot : à peu près tout ce qui a été pensé et écrit par le grand maître roumain — qui, avec son intuition profonde et son art achevé, a transfiguré les éléments et les thèmes populaires en d'immortelles oeuvres classiques —, témoigne de la spiritualité de notre peuple et en font le fondateur d'une école musicale qui continue de se développer dans l'art des meilleurs compositeurs roumains. Chef d'orchestre et virtuose du violon, pianiste et pédagogue, homme par excellence, Enesco a représenté un merveilleux exemple de modestie et d'altruisme, de labeur et d'intégrité, de persévérance et de don de soi-même, de continuelle aspiration vers la perfection. Par toute son activité, remarquablement et profondément humaine, il a donné à son art de profondes significations et par la chaude et vibrante beauté de sa musique il a réchauffé les coeurs et a rapporché les âmes.

Nous désirons que le Festival et le Concours qui porte son nom soit — et demeure dans cette note qui est devenue une tradition — non seulement une tribune du travail, mais aussi un forum de connaissance réciproque, d'échange d'idées et de valeureuses expériences artistiques et humaines. Conséquents avec les principes d'une politique de plus en plus universellement connue, nous sommes certains que le circuit des valeurs spirituelles, de la création d'art, est, de nos jours, une condition en même temps qu'une conséquence de la collaboration pacifique entre les peuples, de leur amitié et de leur bonne entente.

C'est donc pour moi un honneur et une joie de vous accueillir dans cet esprit et de vous souhaiter à tous, artistes aussi bien qu'amateurs de musique, interprètes aussi bien qu'ensembles et représentants des institutions musicales, aux aînés, maître glorieusements affirmés, ainsi qu'aux jeunes remplis des plus légitimes espoirs, aux participants de Roumanie ainsi qu'à nos distingués hôtes de l'étranger, de recueillir pendant ces journées du Festival et Concours International „Georges Enesco" de vives satisfactions placées sous le signe de l'art et de l'amitié.

Le discours de Ion Cosma

Président du Conseil Populaire de la Municipalité de Bucarest

Chers hôtes, chers amis,

Permettez-moi, au nom du Conseil Populaire de la Municipalité de Bucarest, de souhaiter la bien venue à tous les invités arrivés du pays et de l'étranger pour prendre part à la V-e édition du Concours-Festival International „Georges Enesco".

C'est une vérité largement reconnue que, parmi les contributions que notre peuple a apportées au trésor de la culture universelle, la création de musique de Georges Enesco occupe une place de choix. Portant jusque dans les coins les plus reculés du monde le beau message de générosité et de capacité créatrice de ceux qui vivent et travaillent dans ces parages, son art et son génie multilatéral, sa noblesse d'âme ont été, partout, compris et aimés. Votre présence ici même en est la meilleure preuve.

Bucarest, ville de la poésie et de la couleur, est charmée du fait que tous les trois ans, l'automne venu, sa poésie et ses couleurs soient ennoblies par le son de la musique. C'est aussi, chaque fois, pour nous autres, une invite à méditer sur la vie et la création du grand homme qui y a passé de longues années, car Bucarest a été l'endroit de quelques moments essentiels de sa vie. C'est à Bucarest que son jeune génie „d'enfant prodige" a reçu ses premières confirmations, c'est encore ici, sous la coupole du vieil Athénée Roumain qu'a résonné l'harmonie de son art.

Nous témoignons notre joie et notre satisfaction que dans la ville où le grand musicien roumain a vécu et a créé, se trouvent aujourd'hui réunies tant de personnalités éminentes de la vie artistique mondiale, mais aussi tant de jeunes gens venus pour vérifier leurs dons artistiques dans les nobles compétitions que le concours va occasionner.

Les citoyens de la capitale attendent avec une impatience justifiée ce Concours-Festival qui, au fil des éditions précédentes, a su se faire un nom d'indiscutable prestige international. Ils sont désireux de connaître l'adresse artistique des interprètes qui contribueront à l'éclat de la fête et de suivre les étapes des trois concours qui promettent d'être passionnantes par l'ardeur des jeunes qui s'y sont donnés rendez-vous.

Aussi vivant parmi nous, mais généralement contemplatif, le souvenir de Georges Enesco devient, grâce à cette occasion, actif, et la musique roumaine, aussi bien que celle des maîtres de tous temps — sur le champs desquelles le compositeur, violoniste, pianiste et chef d'orchestre, Enesco, a oeuvré — résonneront en d'inoubliables interprétations. De jeunes violonistes, pianistes et chanteurs confronteront leurs dons et leurs forces, en concourant dans cet esprit de compétition si cher au grand pédagogue roumain. Et, sans doute, graviront-ils les échelons de l'accomplissement artistique, en menant toujours plus loin cet amour avide de travail et de création, qu'Enesco ressentait et qui lui faisait dire : „Je me repose du travail en faisant un autre travail".

Cette manifestation culturelle représentative nous insuffle aussi la téméraire pensée de paraphraser le vieil adage latin selon lequel là où résonne la voix des Muses existe un signe de paix.

Vous vous trouvez à Bucarest, au milieu d'une population qui non seulement aime la paix, mais aussi, en tant que peuple, est un actif collaborateur dans l'oeuvre de confiance et de tranquillité mondiales, sans lesquelles la voix des Muses resterait sourde. N'oublions pas qu'Enesco lui-même, en digne fils de ce peuple et en véritable artiste, était un partisan fervent de la paix et de la justice, les créant au moyen des dons merveilleux dont la Nature l'avait comblé.

Formulant le voeu que votre présence en cette ville vous permette d'en faire la connaissance, ainsi que de nos réalisations, de nos institutions de culture, de nos musées et, en un mot, de cette vie quotidienne qui y pulse sous différents aspects, je vous prie de recevoir au nom de toute la population de Bucarest, les traditionnels voeux de bien-venue et de bons succès, que j'adresse ici à la V-e édition du Concours-Festival International „Georges Enesco", ainsi qu'à tous ses participants.

Le discours d'André Marescotti

Président de la Fédération des „Concours Internationaux" de Musique

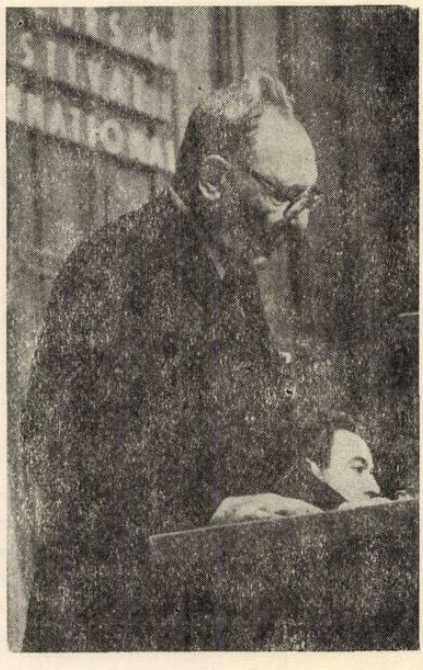
Messieurs les ministres,

Monsieur le Président du Comité d'organisation du Festival „Georges Enesco"

Mesdames, Messieurs,

C'est avec une trés grande joie que j'assiste pour la troisième fois au Concours-Festival „Georges Enesco". Permettez-moi d'exprimer des remerciements et des félicitations.

Des remerciements aux autorités qui invitent généreusement musiciens artistes, jeunes candidats, à des



manifestations exceptionnelles, où les plus grands noms de la musique actuelle se trouvent réunis dans cette belle ville de Bucarest, centre d'une activité artistique toujours plus intense, d'une activité artistique renommée et appréciée de tous.

Dès sa création, le Concours Enesco prit une place importante, certainement une des premières, parmi les grandes manifestations internationales. Et cela grâce à des règlements judicieusement adaptés après chaque expérience, grâce à son impeccable organisation à la tête de laquelle règne le souriant et actif Président, Ion Dumitrescu, et ses collaborateurs, trop nombreux pour que je les cite tous, mais que je remercie et félicite tout particulièrement ; grâce aussi, en se jouant des difficultés facilement imaginables, en doublant le Concours d'un Festival qui force l'admiration d'un public enthousiasmé par la richesse des programmes présentés, aussi bien que par la renommée mondiale des interprètes engagés.

Toutes ces raisons, trop brièvement résumées ici, font du Concours-Festival Enesco une des plus remarquables manifestations qui fait honneur à cette Roumanie que nous aimons tout particulièrement.

Cette Roumanie dont nous admirons les artistes, les compositeurs, les interprétes, dont un grand nombre ont obtenu les suprêmes distinctions dans les grands Concours Internationaux.

Qu'il me soit permis, pour terminer, au nom de la Fédération des „Concours Internationaux", d'apporter un salut fraternel aux autorités, aux organisateurs du Concours Enesco, membre fondateur et prépondérant de la Fédération, d'y joindre, ce qui ne fait aucun doute, les voeux les plus chaleureux pour la parfaite réussite non seulement du cinquiéme mais de tous les futurs „Concours-Festivals Enesco".

Discours de clôture prononcé par Ion Dumitrescu

Chers camarades,
Cher auditoire,
Chers hôtes,

Au nom du Comité d'Organisation et du Présidium du V-e Concours-Festival International „Georges Enesco", j'apporte un respectueux et chaleureux salut au président du Conseil des Ministres, Ion Gheorghe Maurer, ainsi qu'aux dirigeants de l'Etat qui honorent de leur présence ici les festivités de clôture des manifestations musicales déroulées jusqu'à ce jour dans la capitale de notre pays.

Pendant près de trois semaines, organisateurs, concurrents, artistes, interprètes, compositeurs, critiques, participants de Roumanie et de l'étranger, ainsi qu'un large public des salles de concert et de spectacles, d'auditeurs et de téléspectateurs de la Radio et de la Télévision, ont suivi avec enthousiasme les manifestations musicales données en hommage à la mémoire de Georges Enesco.

L'intérêt éveillé par le Concours et le Festival de cette année, s'est profondément reflété dans la vie culturelle de notre pays ; et l'écho de ces matinées et soirées artistiques de haute qualité se déroulant à Bucarest, se prolongera au plus loin et pour longtemps encore.

Au centre de l'Europe, saisie dès le début de cet automne dans le tourbillon d'une activité musicale intense, Bucarest a constitué un point d'attrait tout particulier.

10 orchestres, 3 ensembles choraux, 7 ensembles instrumentaux de chambre, 8 récitals, 3 ensembles d'opéra et de ballet, 14 solistes instrumentaux, 8 solistes vocaux, 28 chefs d'orchestre — représentants renommés de l'art musical roumain et universel — ont donné de l'éclat au 17 jours que nous avons vécus sous le charme de la musique.

89 jeunes interprètes — violonistes, pianistes, chanteurs — dont 25 roumains et 16 des 19 autres pays, ont parcouru les étapes des trois concours. Parmi eux, 37 ont remporté des prix et des mentions.

En même temps que l'oeuvre d'Enesco représentée par 8 compositions, la nouvelle création musicale roumaine a joui, comme jamais auparavant, d'une grande diffusion. En effet, parmi les 81 ouvrages de litérature musicale universelle présentés à cette édition, plus de 40 compositeurs roumains contemporains furent compris dans les programmes du V-e Festival „Georges Enesco".

Enfin, près de 500 personnes, appartenant à plus de 25 pays, ont été les hôtes du Concours-Festival ; la plupart venaient pour la première fois en Roumanie.

Tout en m'excusant de retenir votre attention par ce tableau sommairement statistique de l'activité déployée pendant les journées du Festival et Concours, je n'omettrai pas d'ajouter qu'en dehors de leur nombre, ces manifestations musicales nous ont impressionné par leur incontestable valeur et leur tenue hautement artistique. Aussi, permettez moi de féliciter et d'exprimer ici mes chaleureux remerciements à tous ceux qui, par leur zèle, ont contribué à la pleine réussite de cette fête de la musique : je pense aux organisateurs de toutes les catégories, aux présidents et aux membres des jurys, aux concurrents, aux interprètes — solistes et accompagnateurs —, aux membres des orchestres et des ensembles, à la Radio-Télévision roumaine, au Conservatoire „Ciprian Porumbescu" de Bucarest, à l'Union des Compositeurs, au Comité d'Etat pour la Culture et l'Art, à la presse, à nos invités, enfin à notre public roumain qui par leur présence et leur participation pleine d'attention intéressée aux manifestations du Concours et Festival ont rendu hommage à la culture roumaine et nous ont honoré par l'évidente appréciation et la contribution active et efficace de notre peuple à la vie internationale.

Je souhaite, pour finir, que nos hôtes emportent le meilleur souvenir de ces journées musicales où, ensemble, nous avons vibré des mêmes joies artistiques, et des témoignages d'amitié que, nous l'espérons, ils ont senti venir à eux sous le doux ciel de Bucarest.

Discours prononcé par monsieur le Marquis de Gontaut Biron

Monsieur le Président du Conseil des ministres,
Messieurs les ministres,
Monsieur le Président,
Mesdames et Messieurs,

Vice-président de la Fédération Internationale des Concours musicaux, délégué de la Fédération auprès du Comité International de la Musique à l'UNESCO, j'ai reçu l'agréable mission de m'entretenir avec vous à cette tribune, lors de la séance de clôture du Festival „Georges Enesco".

L'honneur qui m'est fait rejaillit sur la Fédération, qui, parmi ses membres compte la Roumanie, aux côtés d'une trentaine de concours intéressés par des rencontres de jeunes musiciens, appelés à développer leur carrière à l'échelon mondial.

Le Festival de Bucarest se situe à l'échelle la plus élevée et réunit les éléments les plus représentatifs de la musique, où se retrouvent des personnalités musicales, et des jeunes artistes. Ce Festival, auquel personnellement j'ai été invité depuis sa création, n'a cessé de se développer et il se place au sommet de ces manifestations et concours, actuellement mondialement connus.

On y trouve une organisation sans défaillance, un accueil vraiment charmant, une amitié chaude et sensible. Aussi, y règne-t-il une ambiance rare, une atmosphère de cordialité, une générosité de coeur exceptionnelle.

Ce Festival nous permet aussi d'apprécier la valeur des artistes roumains et de leurs compositeurs, démontrant ainsi l'importance de la place qu'ils tiennent dans la musique.

La Capitale roumaine s'est acquise une situation de choix dans la création de ses salles de concerts et de ses théâtres, permettant à chacum d'entendre et de goûter, sur une vaste échelle, l'expression vivante de la musique sous toutes ses formes.

Les valeurs traditionnelles et historiques trouvent ici une audience séduisante, pour des esprits cultivés, favorablement impressionnés par la vaste culture des Roumains.

Sans doute, permettrez-vous au musicien français qui vous parle, d'établir un parallèle entre nos conceptions culturelles et, y joignant l'amitié sincère et réelle que je porte aux Roumains et à la Roumanie, de vous exprimer mon plaisir de me trouver parmi vous, dans une ambiance voisine de celle où se déroule ma propre existence. C'est vous dire à quel point votre accueil nous a favorablement surpris et combien notre gratitude vous est acquise.

Le Concours auquel vous avez bien voulu m'inviter en m'y associant hautement, ce dont je vous sais gré, aura une fois encore, souligné son niveau très élevé, par ses brillantes promotions.

Lors des prochaines rencontres de la Fédération, je ne manquerai pas de le rappeler, et de le commenter avec l'intérêt qui s'attache.

Permettez-moi, maintenant, Messieurs les ministres, Monsieur le Président, Mesdames et Messieurs, de vous exprimer nos chaleureux remerciements, nos vives félicitations et nos regrets de vous quitter, reconnaissants de cette amitié rare, vivement intéressés par vos réalisations dans le domaine de la musique et du Festival, souhaitant vous accueillir à notre tour, afin de développer chaque jour devantage ces sentiments amicaux et fraternels, sous le signe de l'art et de la beauté.

Allocution de George Manoliu

Président du jury du Concours de violon

Au nom du jury du concours de violon il me revient l'honneur de faire connaître les résultats du Ve Concours International „Georges Enesco".

Avant de nommer les lauréats, je me permettrai d'exprimer mes remerciements aux membres du jury qui, par leur hautes compétence et objectivité, ont assuré un bon déploiement des travaux.

Notre mission n'a pas été facile, car, dès le début, nous nous sommes trouvés devant de remarquables talents, préparés dans des écoles de prestige et de grande tradition. Grâce au répertoire choisi et à la qualité des interprétations, il s'est établi, le long des trois étapes, au-delà des émotions et des difficultés de la compétition, une atmosphère d'art authentique. Et ceci est le plus bel hommage qui puisse être apporté à la mémoire du grand penseur et poète du violon : Georges Enesco.

Les subtilités et les particularités stylistiques énesciennes ont inspiré nombre d'interprétations données aux oeuvres de Bach, Brahms ou Chausson, renforçant ainsi l'idée qu'Enesco a été un précurseur de l'esprit contemporain, dans l'interprétation.

Je félicite les jeunes artistes qui sont parvenus à la hauteur de telles aspirations et telles réalisations.

De tout coeur, nous leur souhaitons des succès continus, des carrières belles et sereines.

Et maintenant, permettez-moi de nommer :

Premier prix	— Diplôme et médaille d'or : *Sylvia Marcovici*, R.S. de Roumanie
Deuxième prix	— Diplôme et médaille d'argent : *Ruben Agaronian*, Union Soviétique
Troisième prix	— Diplôme et médaille de bronze : *Filipp Hirshorn*, Union Soviétique
Quatrième prix	— *Kussmaul Rainer*, R. F. d'Allemagne
Mentions :	Andrei Agoston, R.S. de Roumanie
	Eugen Sîrbu, R.S. de Roumanie
	Maria Maszalits, R.S. de Roumanie
	Krzystof Jakowicz, R.P. de Pologne

Allocution d'Ovidiu Drîmbă

Président du jury du concours de piano

La caractéristique du Concours de piano, cette année-ci, est la participation d'un nombreux groupe de jeunes pianistes talentueux de plusieurs pays. Nous apprécions comme positif le fait que les participants au Concours ont souligné le contenu des oeuvres interprétées, en ont rendu judicieusement la structure sonore et ont utilisé la technique moderne du piano. Nous devons relever avec une légitime fierté, que la plupart des concurrents ont réussi à comprendre et à rendre l'essence-même de l'oeuvre enescienne.

Je félicite de tout coeur les jeunes pianistes qui ont reçu des prix et des mentions, et leur souhaite des succès complets dans leur activité future.

Le jury du Concours de piano a conféré les distinctions suivantes :

Ier Prix	— Diplôme et médaille d'or — DMITRI ALEKSEEV (Union Soviétique)
IIe Prix	— Diplôme et médaille d'argent — MACK McCRAY (Etats-Unis)
IIIe Prix	— Diplôme et médaille de bronze — RADU TOESCU (R.S. de Roumanie)
IVe Prix	— ENRIQUE PEREZ DE GUZMAN (Espagne)
Mentions :	MANANA DOIGEASVILI (Union Soviétique)
	VLADIMIR TROPP (Union Soviétique)
	ALEKSANDR MALKUS (Union Soviétique)

Allocution d'Octav Enigărescu

Président du jury du concours de chant

Le Concours „Georges Eenesco" a conquis depuis longtemps une renommée internationale grâçe au niveau professionnel élevé de ses éditions précédentes.

Je tiens à transmettre ici l'appréciation du jury, qu'à ce Concours, non seulement les lauréats — qui méritent tous les éloges — mais aussi tous les candidats, qui y ont pris part, méritent notre entière considération.

Tout en félicitant chaleureusement les concurrents, je ne puis m'empêcher de penser avec gratitude aux membres du jury qui, avec une compétence et une impartialité exemptes de tout reproche et dans une atmosphère de collaboration sincère et continue, ont contribué à la bonne marche du Concours.

Permettez-moi de vous donner lecture des prix et mentions aux deux sections du Concours de chant :

Femmes

Ier Prix :	Diplôme et médaille d'or — EUGENIA MOLDOVEANU, R.S. de Roumanie
IIe Prix :	Diplôme et médaille d'argent — NIELE AMBRAZAITITE, Union Soviétique
IIIe Prix :	Diplôme et médaille de bronze — NADEJDA VAINER, Union Soviétique
IVe Prix :	ELENA DUMA, R.S. de Roumanie
Mentions :	BARBARA GUBISCH, R.D. Allemande
	RODICA TOMA, R.S. de Roumanie

Hommes

Ier Prix :	Diplôme et médaille d'or — GHEORGHE CRĂSNARU, R.S. de Roumanie
IIe Prix :	Diplôme et médaille d'argent — KONSTANTIN PLUJNIKOV, Union Soviétique
IIIe Prix :	Diplôme et médaille de bronze — EMIL GHERMAN, R.S. de Roumanie
IVe Prix :	DAN ZANCU, R.S. de Roumanie
Mentions :	MIHAIL PANGHE, R.S. de Roumanie
	DAN ŞERBAC, R.S. de Roumanie

A tous les lauréats, je souhaite, au nom du jury, succès dans leur carrière artistique et, à chaque fois, la confirmation de la valeur dont ils ont fait preuve à l'actuel Concours „Georges Enesco".

Prix Henryk Szeryng

La présence d'Henryk Szeryng à Bucarest est due en premier lieu à son désir de rendre hommage à la personnalité de Georges Enesco, par l'interprétation de quelques pages célèbres dans la littérature du violon.

Admirateur de l'art enescien, Szeryng, en souvenir de son maître, a offert un prix de 17.000 lei au concurrent roumain qui aura obtenu la meilleure classification au Concours de violon.

Ceci, démontre sans doute l'affection particulière que ce grand artiste contemporain porte au pays de Georges Enesco, dans le Festival dédié à sa mémoire.

40.000 lei au Compte 2.000

L'interprétation de la I-re Rhapsodie de Georges Enesco n'a pas été l'unique marque de sympathie" dont le „London Symphony Orchestra", dirigé par André Prévin, a fait preuve envers la Roumanie. Considérant, comme le disait Georges Enesco" que „la mision sacrée de la musique est de faire fraterniser les coeurs"... cet ensemble a offert, comme aide aux sinistrés des inondations de ce printemps, la somme de 40.000 lei, qui a été déposée au „Compte 2.000".

CUPRINS

Omagiu umanismului enescian. 1

AL V-LEA CONCURS ŞI FESTIVAL INTERNAŢIONAL „GEORGE ENESCU"

Adrian Raţiu
Corul Madrigal 4

BALETE ROMÂNEŞTI
J.-V. Pandelescu
Preludiu simfonic de Ion Dumitrescu, La Piaţă de Mihail Jora, Priculiciul de Zeno Vancea 6

Alfred Hofmann
Oratoriul Mioriţa de Sigismund Toduţă. . 7

Al. Colfescu
Opera Decebal de Gheorghe Dumitrescu. . 8

J.-V.P.
Simfonia op. 16 de Pascal Bentoiu. . . 10

Myriam Marbe
Simfonia a VI-a „Armonia" de Wilhelm Berger 10

A. H.
Simfonia a II-a de Doru Popovici. . . . 11

Mihai Moldovan
Lucrări de Enescu, Paul Constantinescu, Theodor Grigoriu. 11

Smaranda Oţeanu
Creaţii româneşti în interpretarea formaţiei „Ars nova". 12

Doru Popovici
Lieduri de compozitori români . . . 13

Octavian Nemescu
Program românesc în interpretarea formaţiei „Musica Nova" 14

J. — V.P.
Canto I de Aurel Stroe, Jörg Demus şi Filarmonica Banatul. 15

J.-V.P., Ana Frost
Cvartetul Juilliard. 16

S.O. şi Dumitru Avakian
Jean-Pierre Rampal. 17

Sever Tipei
George Byrd, Jean-Pierre Rampal şi Radu Aldulescu. 18

A.F.
Reîntîlnire cu Szeryng. 19

Andreas Porfetye
„Bach — Orchester des Gewandhauses" din Leipzig 20

A.H.
Mstislav Rostropovici 21

Cornel Cezar
London Symphony Orchestra. 22

J.-V.P.
London Symphony Orchestra cu André Prévin şi Sheila Armstrong 22

SOMMAIRE

Hommage à l'humanisme d'Enesco 1

LE V-E CONCOURS ET FESTIVAL INTERNATIONAL „GEORGE ENESCO"

Adrian Raţiu
Le Choeur „Madrigal" 4

BALLETS ROUMAINS

J.-V. Pandelescu
Prélude symphonique de Ion Dumitrescu ; *„Au Marché"* de Mihail Jora ; *„Le loup-garrou"* de Zeno Vancea 6

Alfred Hoffmann
L'Oratoire *„Mioritza"* de Sigismund Toduţă 7

Al. Colfescu
L'Opéra *„Décébal"* de Gheorghe Dumitrescu 8

J. — V.P.
La *Symphonie op. 16* de Pascal Bentoiu . 10

Myriam Marbé
La *VI-e Symphonie „Harmonie"* de Wilhelm Berger 10

A. H.
La *II-e Symphonie* de Doru Popovici . . 11

Mihai Moldovan
Oeuvres de :
Enesco, Paul Constantinesco, Theodor Grigoriu 11

Smaranda Oţeanu
Créations roumaines interprétées par l'Ensemble „Ars Nova" 12

Doru Popovici
Lieder de compositeurs roumains . . . 12

Octavian Nemescu
Programme de musique roumaine interprétée par l'Ensemble „Musica Nova" . . . 14

J. — V. P.
Canto I par Aurel Stroe, Jörg Demus et l'orchestre philharmonique „Banatul" . . 15

J. — V. P., Ana Frost
Le Quatuor Juilliard 16

S. O. et Dumitru Avakian
Jean-Pierre Rampal 17

Sever Tipei
George Byrd, Jean-Pierre Rampal et Radu Aldulescu 18

A. F.
Szeryng est revenu 19

Andreas Porfetye
„Bach — Orchester des Gewandhauses" — Leipzig 20

A. H.
Mstislav Rostropovitch 21

Cornel Cezar
London Symphony Orchestra 22

J.-V. P.
London Symphony Orchestra avec André Prévin et Sheila Armstrong 22

S. O.
Cvartetul „Smetana“ 23

J.-V. P.
Harpistul Nicanor Zabaletta cu Filarmonica din Cluj, dirijată de Erich Bergel ; Szeryng cu orchestra Radioteleviziunii dirijată de Emanuel Elenescu ; Gyorgy Cziffra la Filarmonica „George Enescu“ sub bagheta lui Mircea Basarab. 25

Ștefan Niculescu
Enescu și „Soliștii filarmonicii din Varșovia“ 26

M.M.
Paul Klecki cu orchestra radioteleviziunii române. 26

M. Marbe
Paul Badura-Skoda — Mircea Cristescu. . 27

Iosif Sava
Gasparo da Salo. 27

Gr. Constantinescu
Baletul Teatrului Academic „S. M. Kirov“ din Leningrad. 28

A.H.
Wolfgang Schneiderhan. 29

Al. C.
Virginia Zeani și Nicola Rossi-Lemeni. . . 29

Fidelio ; Oedip 30

AL V-LEA CONCURS INTERNAȚIONAL „GEORGE ENESCU“

George Manoliu
Vioară. 30

Grigore Bărgăuanu
Pian. 31

Gr. C.
Canto. 33

George Sbârcea
Mărturii 34

Ștefan Bonea
Konstantin Sergheev. 35

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Vasile Tomescu
Le V-ème Festival et Concours International „Georges Enesco“. 38

Le discours de Ion Dumitrescu. . . . 42

Le discours de Pompiliu Macovei. . . 43

Le discours de Ion Cosma. 44

Le discours d'André Marescotti. . . . 44

Le discours prononcé par Ion Dumitrescu 45

Le discours prononcé par Monsieur le marquis de Gonteau Biron 46

Allocution de Georges Manoliu 46

Allocution de Ovidiu Drîmba 47

Allocution d'Octav Enigărescu. . . . 47

S. O.
Le Quatuor „Smetana“ 23

J. — V. P.
Nicanor Zabaletta, solo harpe, et la Philharmonie de Cluj, dir. d'orch : Erich Bergel ; Szeryng et l'Orchestre de la Radio-Télévision Roumaine, dir. d'orch. : Emanuel Elenescu ; Gyorgy Cziffra et la Philharmonie „George Enescu“ de Bucarest, dir. d'orch. : Mircea Basarab 24

Ștefan Niculescu
Enesco et „Les Solistes de la Philharmonie de Varsovie“ 26

M. M.
Paul Klecki et l'Orchestre de la R. T. Roumaine 26

M. Marbé
Paul Badura-Skoda — Mircea Cristescu . 27

Iosif Sava
Gasparo da Salo 27

Gr. Constantinescu
Le corps de ballet du Théâtre Académique „S. M. Kirov” de Leningrad 28

A. H.
Wolfgang Schneiderhan 29

A. C.
Virginia Zeani et Nicola Rossi-Lemeni . 29

Fidelio ; Oedip. 30

George Manoliu
Concours de violon 30

Grigore Bărgăuanu
Concours de piano 31

Gr. C.
Concours de chant 33

George Sbârcea
Témoignages. 34

Ștefan Bonea
Konstantin Sergheev. 35

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE
(en français par : Colette Ghimpețeanu)

Dr. Vasile Tomescu
Le V-e Festival et Concours International „Georges Enesco“ 38

Le discours de Ion Dumitrescu, président du Comité d'Organisation du V-e Concours-Festival International „Georges Enesco” 42

Le discours de Pompiliu Macovei, président du Comité d'Etat pour la Culture et l'Art. 43

Le discours de Ion Cosma, président du Conseil Populaire de la Municipalité de Bucarest. 44

Le discours d'André Marescotti . . . 44

Le discours de clôture de Ion Dumitrescu, président de l'Union des Compositeurs de Roumanie. 45

Le discours du Marquis de Gonteau Biron 46

Allocution de George Manoliu 46

Allocution d'Ovidiu Drîmba 47

Allocution d'Octav Enigărescu. 47

BIBLIOTECA „ASTRA“
SIBIU

Muzica — Nr. 10 — p. 1 — 48 — București — octombrie 1970

Redacția și administrația : București — Str. „13 Decembrie“
Nr. 24, Sector 7
Telefon : 15.21.19 sau 14.77.10

COLEGIUL REDACȚIONAL

Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiașiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ștefan Niculescu, Laurențiu Profeta, Sigismund Toduță.
Vasile Tomescu (redactor-șef)

I. P. „Informația“, c. 5935

64.421

Prețul lei 7

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ȘI ARTĂ

Béla Bartók la Arhiva Fonogramică a Societății Compozitorilor Români (1934)

noiembrie 1970

11

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ

Anul XX nr. 11 noiembrie 1970

BÉLA BARTÓK

Un mare muzician al veacului nostru

de ZENO VANCEA

La 26 septembrie, s-a împlinit un sfert de veac de la moartea lui Béla Bartók, eminent fiu al poporului maghiar, unul dintre compozitorii cei mai de seamă ai secolului XX. Cu acest prilej muzicienii şi iubitorii de muzică, oamenii de cultură din lumea întreagă aduc prinosul lor de admiraţie acestei ilustre figuri a muzicii. În afară de faptul că Bartok a îmbogăţit patrimoniul culturii muzicale universale cu lucrări de o excepţională valoare, noi cinstim memoria marelui muzician, născut în comuna Sînicolaul Mare din Banat, şi pentru că a fost un prieten al poporului nostru, un profund cunoscător al artei noastre populare.

Aplecîndu-se cu dragoste asupra folclorului, el a cules şi publicat un număr impresionant de cîntece populare româneşti, dintre care multe le-a prelucrat cu o deosebită măiestrie. El a învăţat limba noastră şi, militînd timp de o viaţă, cu consecvenţă, pentru înţelegere între popoare, prin creaţia şi activitatea sa de folclorist, prin atitudinea sa de om şi artist cetăţean, a contribuit în mare măsură la o mai bună cunoaştere între poporul maghiar şi român şi la strîngerea legăturilor prieteneşti între cele două popoare.

Relaţiile lui Bartók cu muzicienii români datează cu şase decenii în urmă. Primul cu care a luat contact a fost Dumitru Kiriac care, apreciind în mod deosebit culegerea de muzică populară românească din Bihor a lui Bartók, a contribuit la tipărirea ei în 1913 de către Academia Română. O prietenie strînsă l-a legat pe compozitorul maghiar şi de Ion Buşiţea, profesor de muzică din Beiuş şi de folcloristul Ion Bârlea, care l-au însoţit adeseori pe Bartók în drumurile sale de culegere a melodiilor populare româneşti.

O îndelungată şi rodnică colaborare a existat între Bartók şi Constantin Brăiloiu. După moartea lui Bartók, savantul folclorist român de reputaţie mondială a pregătit spre publicare culegerea de muzică populară românească a amicului său cuprinzînd peste 2000 de melodii.

În 1934, la invitaţia Societăţii Compozitorilor Români, Bartók a ţinut o conferinţă în Bucureşti, în care a vorbit despre rolul muzicii populare în creaţia cultă, participînd şi la o şedinţă a comisiei pentru decernarea Premiului „Enescu". Cu aceeaşi ocazie a fost organizat un concert în care, printre altele, a fost executată *Sonata I pentru vioară şi pian* a lui Bartók, partea de vioară fiind susţinută de George Enescu, acompaniat la pian de compozitor. Bartók a apărut şi ca solist al Filarmonicii din Bucureşti, cînd sub bagheta lui George Georgescu a executat *Rapsodia* sa.

Béla Bartók îşi face apariţia în viaţa muzicală în primii ani ai secolului nostru, cînd în creaţia compozitorilor maghiari erau încă valabile canoanele estetice ale şcolii romantice din secolul XIX, care, la fel ca şi reprezentanţii altor şcoli naţionale din acel timp, se inspirau din folclorul orăşenesc şi din cîntecele culte în ton popular ce formau repertoriul lăutarilor.

Primele sale lucrări compuse în acest spirit sînt o *Simfonie, Rapsodia pentru pian şi orchestră,* un *Scherzo simfonic,* scrise între 1903—1905.

Dîndu-şi seama de posibilităţile expresive limitate ale stilului cultivat pînă atunci, Bartók s-a îndreptat către alte orizonturi, apropiindu-se pentru un timp scurt de unele curente apărute în muzica apuseană.

Auzind în 1905, din întîmplare, o melodie populară cîntată de o fată de la ţară, el este surprins de noblеţea şi expresivitatea acelei melodii arhaice şi are revelaţia unei lumi muzicale pe care, ca majoritatea orăşenilor, nu o cunoscuse pînă atunci. Această fericită întîmplare a avut loc în perioada în care, aproape concomitent, în toate ţările din sud-estul Europei, oamenii de artă încep să manifeste un viu interes pentru cultura şi arta poporului. Dumitru Kiriac şi Tiberiu Brediceanu la noi, Leos Janacek în Moravia, Zoltan Kodaly în Ungaria, atraşi de mirajul muzicii populare ţărăneşti, încep o intensă activitate de culegere a folclorului rural.

Animați de dorința reînnoirii muzicii culte maghiare, Kodaly și Bartók se dedică cu un susținut entuziasm culegerii, studierii și publicării folclorului. În timp ce Kodaly se limitează la culegerea muzicii populare maghiare, Bartók își extinde cercetările și asupra teritoriilor locuite de slovaci și români, iar ceva mai tîrziu, lărgind mereu cercul investigațiilor sale, culege și studiază, muzică sîrbă, croată, ucraineană și bulgară.

Dorința de a pătrunde cît mai adînc în tainele creației populare îl mînă apoi spre țări îndepărtate, realizînd culegeri în Turcia și în țările arabe, printre Laponi și, spre sfîrșitul vieții sale, în timpul ședерii în Statele Unite ale Americii, printre Indieni.

Pe baza îndelungatului studiu al structurii atîtor muzici populare, Bartók devine unul dintre întemeietorii etnomuzicologiei, o autoritate necontestată pe plan internațional.

Marele muzician nu s-a apropiat de arta populară numai cu curiozitatea omului de știință, ci și cu intuiția artistului, întrezărind posibilitatea îmbogățirii mijloacelor de expresie cu ajutorul particularităților melodice, ritmice și armonice, prin care folclorul din sud-estul Europei se deosebește atît de mult de muzica cultă și populară din Apus.

Vorbind într-o schiță autobiografică despre importanța cunoașterii folclorului de către compozitorii de profesie, Bartók spune următoarele : *„Studierea muzicii țărănești mi-a permis să mă eliberez de sub tirania sistemului major și minor. Partea cea mai mare și tocmai cea mai de valoare a cîntecelor culese are la bază unul din arhaicele moduri grecești, conținînd și o structură ritmică dintre cele mai variate. S-a dovedit că vechile moduri, care de mult au dispărut din muzica apuseană, n-au pierdut nimic din viabilitatea lor. Folosirea lor a dus la noi combinații armonice, și în același timp pe lîngă păstrarea caracterului diatonic al melodiei, și la utilizarea liberă a celor 12 semitonuri cromatice.“*

Bartók atribuia muzicii populare un rol binefăcător și în ceea ce privește simplificarea modului de exprimare, ca un antidot împotriva retorismului și a exceselor individualiste ale postromantismului.

Într-unul din studiile sale asupra importanței cunoașterii muzicii populare de către compozitorul cult, el spune : *„Exagerările postromantice încep să devină insuportabile ; unii compozitori simt că pe acest drum nu se poate merge mai departe și că nu există altă soluție decît împotrivirea față de secolul al XIX-lea. În acest proces, muzica populară, mai precis cea autentic țărănească, constituie un stimulent și un ajutor de neprețuit. De o uimitoare forță expresivă, ea este lipsită de sentimentalism și de orice ornamentație inutilă, constituind un model pentru modul de a exprima cu un minimum de mijloace un maximum de conținut emoțional.“*

Desigur, ar fi cu totul greșit de a atribui marea valoare artistică a muzicii lui Bartók numai faptului că el s-a sprijinit pe folclor. Din asimilarea organică a elementelor stilistice ale diferitelor idiomuri naționale cunoscute de el, din sinteza și transfigurarea lor, îmbinate și cu elemente ale limbajului muzical universalist al timpului său, Bartók și-a făurit un stil pe cît de nou pe atît de personal, dar adevărata valoare a creației sale rezidă în bogăția conținutului emoțional, în excepționala ei forță expresivă și în perfecțiunea ei formală.

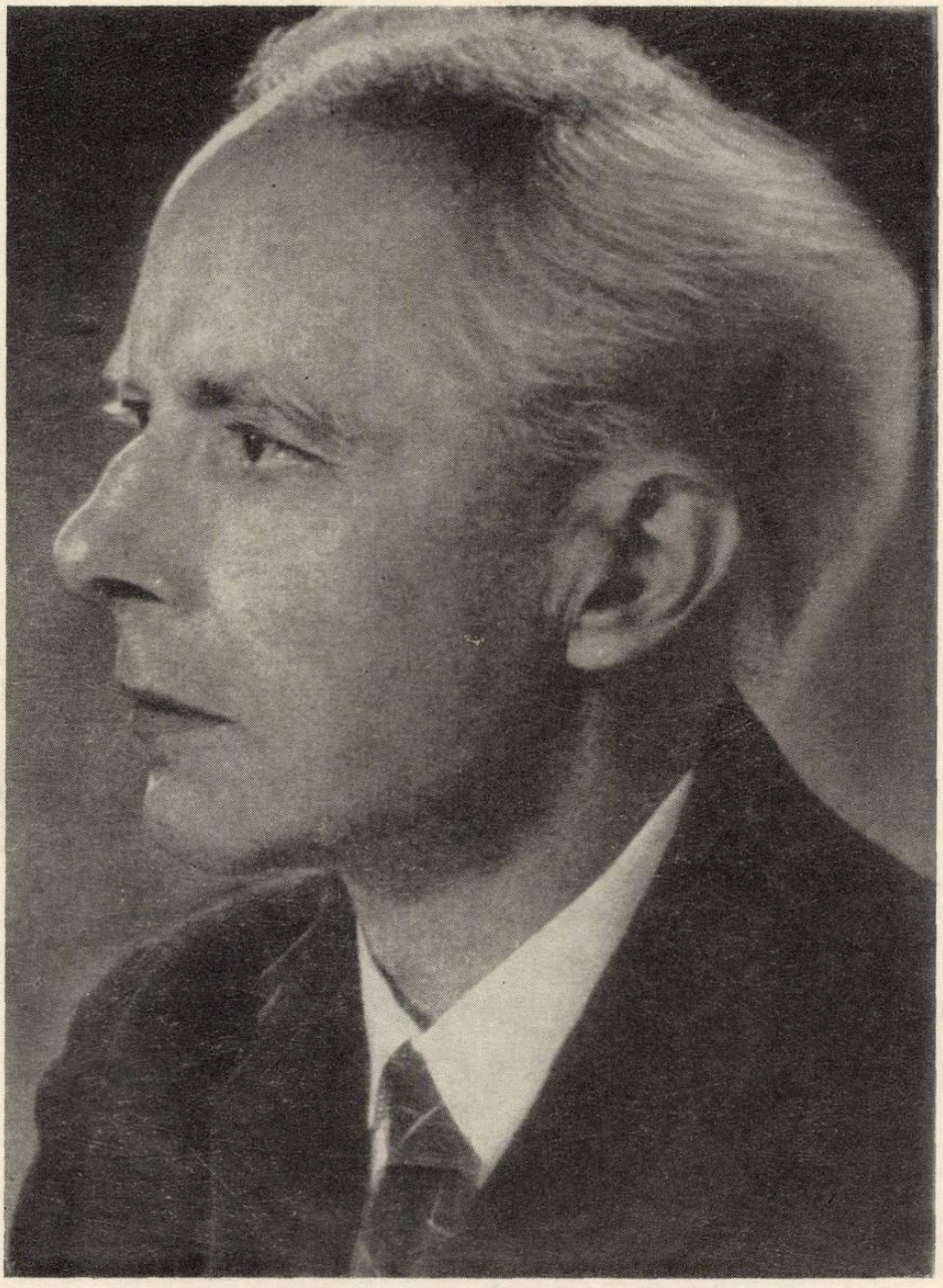
Printre lucrările lui Bartók care s-au răspîndit cele dintîi în rîndurile iubitorilor de muzică au fost prelucrările de o deosebită măiestrie ale folclorului autentic. În acest sens amintesc aici pe cele ce ne privesc mai îndeaproape : un *Caiet de dansuri românești pentru pian*, o *Sonatină pentru pian pe teme populare românești*, un *Caiet de colinde*, un *Cîntec* și *Trei dansuri pentru două viori*, *Două cîntece populare românești pentru cor de femei*, *Nouă cîntece populare românești pentru voce și pian*.

Dar aceste prelucrări, ca și cele de melodii populare maghiare și slovace, reprezintă numai o mică parte din opera sa muzicală, care cuprinde toate genurile muzicale, cultivate cu egal succes. Lucrările sale pentru orchestră, în frunte cu *Muzica pentru instrumente de coarde, percuție și celestă*, *Concertul*, *Suita de dansuri* sînt printre cele mai des cîntate în lumea întreagă, la fel ca și concertele sale pentru instrument solo și orchestră, cum sînt cele *două Concerte pentru vioară*, cele *trei Concerte pentru pian* precum și *Concertul pentru violă*. În muzica de cameră a veacului nostru, cele *Șase cvartete* ale sale, în care scriitura polifonică se îmbină organic cu principiile de dezvoltare de tip beethovenian, precum și *Sonata pentru două piane și percuție* ocupă un loc deosebit de important. De o mare valoare, reprezentative pentru creația de muzică dramatică a veacului nostru, sînt cele două balete *Prințul cioplit în lemn* și *Mandarinul miraculos*, precum și opera sa *Cetatea lui Barbă Albastră*.

O lucrare nu mai puțin remarcabilă este și *Cantata profana*, compusă pe textul unei balade populare românești, tradusă în limba maghiară de însuși compozitorul.

În conținutul emoțional al multor lucrări predomină sentimentul suferinței, accentuat pe alocuri pînă la tragism ; înclinat din fire spre pesimism, acest sentiment a fost accentuat și de marea lui nemulțumire față de ordinea socială din timpul său, pe care Bartók o considera cu totul nedreaptă, cauza atîtor suferințe îndurate de omul simplu din popor, de care el se simțea profund legat.

Desigur că în creația sa există și multe pagini luminoase ; deseori din ele se desprinde sentimentul unei nebiruite forțe vitale, ca de pildă în finalul cunoscutului *Concert pen-*



Béla Bartók

Pe verso : Scrisoare adresată de Béla Bartók Academiei Române la 10 decembrie 1913.

À l'Académie Roumaine

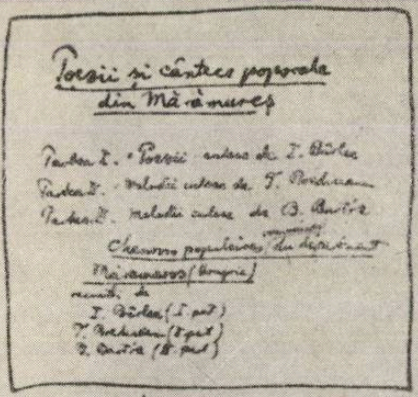
Bucarest

Pr. 5 Dec. 1913

Messieurs,

Monsieur le professeur Bianu m'ayant invité a lui faire parvenir au plutôt mon recueil du Comitat de Mărămureș de l'année 1913, afin de le publier en un volume avec ceux de Messieurs Birlea et Bredicfanu, je m'empresse de vous en adresser le manuscript en vous demandant de vouloir bien me permettre de vous faire les propositions suivantes:

Il serait bon que la division en 3 parties du contenu soit indiquée sur la feuille de couverture comme il suit :



Poezii și cântece poporale
din Mărămureș

Partea I. - Poezii culese de I. Bîrlea
Partea II. - Melodii culese de T. Bredicianu
Partea III. - Melodii culese de B. Bartók

Chansons populaires (roumaines) du département
Máramaros (Hongrie)
recueil de
I. Bîrlea (I. part)
T. Bredicianu (II. part)
B. Bartók (III. part)

Il serait très important que la musique /les notes/ de mon recueil soient non imprimées mais gravées. Voici pour quels motifs:

1./ Dans les mélodies populaires et particulièrement dans celles du Comitat de Máramaros il y a beaucoup de tons étranges, certains glissements de voix, des tons de la lauteur ne peut être exactement precisée (voir pour cela la préface et l'explication des signes joints au recueil).

Lettre à l'Académie Roumaine, 1913. Proposition pour une édition folklorique en commun.

Page 1

128 (-150) pages. Je me permets également de ci-joindre les deux pages d'épreuves que j'ai fait graver chez Röder pour comparer a l'impression.

Voici comment je pense qu'on pourrait résoudre la question:

La maison Röder ferait la gravure dont elle ferait l'impression sur des feuilles volantes qu'elle enverrait a Bucarest. L'impression de la préface, de l'explication des signes, des remarques et des textes serait faite a Bucarest ou l'on réunirait ensuite les feuilles gravées aux feuilles imprimées.

Autre moyen: La maison Röder ne ferait que la gravure et enverrait de la planche un „Fettabdruck" /épreuves à report de la musique: sur papier chine ordinaire, ou sur papier gelatiné jaune/ à l'imprimerie de Bucarest, qui en ferait le polytypage /l'impression/, en admettant qu'elle soit organisée pour cela.

Je vous prie de vouloir bien accepter ma proposition tant pour son coté pratique que pour la beauté du travail.

Agréez Messieurs l'expression de ma considération très distinguée,

Béla Bartók

Rákoskeresztur (Hongrie) le 10. dec. 1913

BIBLIOTECA ACADEMIEI

tru orchestră. Puțini dintre compozitorii secolului nostru au găsit accente atît de convingătoare pentru exprimarea bucuriei pe care un om sensibil față de frumusețile naturii le simte în contact cu aceasta. Un exemplu deosebit de sugestiv îl reprezintă, printre altele, și piesa pentru orchestră, intitulată *Înflorire,* în care compozitorul redă sentimentele trezite de renașterea în fiecare an a naturii. Cîteva din compozițiile sale sînt inspirate din lumea satelor și viața țăranilor, pe care Bartók i-a iubit atît de mult și despre care spunea mereu că nu cunosc ura împotriva oamenilor de altă limbă.

Prin umanismul său, Bartók se înrudește cu George Enescu, alt reprezentant ilustru al școlilor naționale moderne. Afirmînd că muzica trebuie să aibă „virtuți consolatoare" și că ea este menită „să aducă dragoste și înfrățire între cei pe care îi despart credințe și obiceiuri deosebite", Enescu dă glas acelorași gînduri și sentimente care l-au însuflețit și pe Bartók. Ambii compozitori au fost mari patrioți, dar în același timp ei au militat prin arta lor, pentru înțelegere și cooperare între popoare, traducînd în fapt, ceea ce Enescu formulase atît de frumos cînd spunea că „artiștii lumii sînt apostoli ai păcii." Pentru a ilustra curajul civic al lui Bartók, vom aduce doar cîteva exemple.

În 1919, după instalarea regimului hortyst, a fost printre primii care au semnat protestul intelectualilor maghiari împotriva persecuțiilor politice și rasiale. Cînd, după ocuparea de către Hitler a Austriei, casa de editură „Universal Edition", care pînă la acea dată îi publicase și difuzase lucrările, a ajuns sub administrație fascistă, el a refuzat de a mai da acestei edituri noile sale lucrări.

Exasperat de samavolniciile regimului fascist din Germania, de jignirea continuă adusă de acest regim demnității și libertății umane, el și-a ridicat glasul cu tărie împotriva barbariei. Cînd presiunea hitleristă asupra Ungariei devine tot mai puternică, pentru a nu fi nevoit să facă concesii politice, se hotărăște să se autoexileze și, după un ultim concert dat la Budapesta în ziua de 8 octombrie 1940, el părăsește pentru totdeauna Ungaria, plecînd în Statele Unite ale Americii.

Ultimii 5 ani ai vieții sale sînt plini de amărăciune. Deși este angajat de Universitatea din Columbia pentru continuarea cercetărilor folclorice, din cauza unei boli cumplite care îi macină organismul, după un scurt timp nu mai poate accepta nici o funcție și este nevoit a trăi din lecții și puținele drepturi de autor. Cu toate că are mulți admiratori bogați care sînt gata să-l sprijine, el refuză cu mîndrie orice ajutor bănesc. Mistuit de dorul de patrie, din ce în ce mai bolnav, el se ocupă aproape pînă în ultimele sale ceasuri cu revizuirea culegerii sale de melodii populare românești și își aduce aminte de zilele fericite pe care cu mulți ani în urmă le-a petrecut printre țărani.

Ca în cazul majorității marilor inovatori, creația sa, la început, a fost primită, din cauza noutății limbajului ei, cu o oarecare împotrivire. Prin trecerea timpului, care selectează valorile autentice, muzica lui Bartók a fost așezată la un loc de frunte ce i se cuvine în creația secolului XX.

În timp ce mulți compozitori cu renume, din prima parte a secolului nostru, și-au schimbat adeseori concepțiile estetice și au experimentat diferite soluții stilistice, Bartók a rămas fidel crezului său artistic inițial și marilor tradiții artistice pe care le-a îmbogățit însă cu noi mijloace de exprimare. Spre deosebire de aristocratismul unora dintre acești compozitori, care erau de părere că arta muzicală trebuie să rămînă un apanaj al unei elite restrînse, Bartók, asemenea lui Enescu, dorea ca muzica sa să fie înțeleasă de cît mai mulți, muzica reprezentînd pentru ambii compozitori un mijloc de comunicare și de comuniune între oameni, un adînc mesaj umanist.

La împlinirea a 25 de ani de la moartea lui Béla Bartók, muzicienii, oamenii de cultură, cercurile largi de iubitori ai muzicii din țara noastră aduc omagiul lor memoriei marelui artist. În aceste zile, nu numai la București dar și în alte centre culturale din Republica Socialistă România, au loc concerte la care se execută lucrări ale sale. Radioteleviziunea Română își aduce și ea contribuția difuzînd muzica lui Bartók, intrată de mult în repertoriul permanent al instituțiilor muzicale din țara noastră.

În cadrul unei solemnități a avut loc dezvelirea unei plăci comemorative așezată pe casa natală a lui Bartók.

Prin toate aceste manifestări, izvorîte dintr-un sentiment de adîncă prețuire a făuritorilor de autentice valori culturale, poporul nostru înțelege să cinstească memoria marelui artist și om, prieten al poporului român, care a fost Béla Bartók.

Muzica în viaţa omului

Articol scris special pentru Revista MUZICA

de **ARAM HACIATURIAN**

Atît timp cît va exista omenirea va exista şi muzica: ea însoţeşte oamenii în durerile şi bucuriile lor, în muncă şi la petreceri — începînd chiar de la leagăn cînd mama îi transmite copilului primele sunete ale muzicii. Fără muzică, un om e ca şi fără vedere, fără auz, fără simţul tactil, fără simţul lumii înconjurătoare, în mijlocul căreia se află.

Muzica există la toate popoarele. Fiecare dintre ele şi-a creat propriile sale intonaţii, formele limbajului muzical, fiecare şi-a făurit propriile sale instrumente. În acelaşi timp, fiecare popor a sorbit dintr-un izvor unic şi comun, care reflectă un fel de legi universale ale gîndirii intonaţionale. Să luăm, de pildă, gama noastră europeană contemporană, alcătuită din cele 12 trepte. Europenii n-au lărgit-o dincolo de aceste 12 semitonuri cromatice — spre deosebire de unele popoare orientale — în special cele indiene sau arabe. Şi totuşi, ce varietate de gîndire naţională a fost creată pe baza acestei game europene dodecafonice! Există muzică germană, franceză, engleză, în sfîrşit, rusă — cîte stiluri, cîte şcoli originale, pe care în prezent omul contemporan le distinge după auz de îndată ce pătrunde în sala de concert. Avem muzică franceză, italiană, slavă — foarte originale şi deosebite în comparaţie una cu alta. Şi totuşi ele sînt legate prin izvoare comune, prin influenţele pe care le-au suferit reciproc.

Formele populare de muzică — dansurile, cîntecele, acţiuni muzical-poetice — au reprezentat întotdeauna forme absolut necesare de exprimare a vieţii spirituale, a creaţiei emoţionale a oamenilor. Oamenii au încercat întotdeauna şi încearcă şi acum ca prin aceste forme să se manifeste cît mai din plin şi mai interesant. Iată de ce sfera folclorului muzical este atît de inepuizabilă. Muzica populară nu-şi va pierde niciodată însemnătatea şi influenţa nici pentru compozitorul de profesie şi nici pentru poporul însuşi.

Trebuie spus că mulţi înţeleg greşit termenul de caracter popular în muzică, alăturîndu-l, de pildă, formelor pentru ansambluri de cîntece şi dansuri care au o largă răspîndire în multe ţări. Caracterul popular constă nu în imitarea exterioară a formei populare, nu în „descrierea sarafanului" cum spunea la timpul său Gogol, referindu-se la literatură, ci în însuşi spiritul popular, întruchipat în lucrări de artă.

Eu nu cred că există vreun muzician care să nege că folclorul reprezintă cea mai mare bogăţie. Din păcate, unii compozitori se izolează, în practica lor, de folclor, privesc de sus la ceea ce a creat poporul. Eu sînt împotriva unui astfel de drum separat, „paralel".

Nu sînt însă de acord nici cu înţelegerea primitivă a cuvintelor lui Glinka şi anume că muzica o creează poporul iar noi, compozitorii nu facem decît s-o aranjăm. Pentru mine, ceea ce a creat poporul nu este decît un motiv pentru fantezie. Trebuie să învăţăm de la popor şi nu să fotografiem formele create de el. Compozitorul este stăpîn pe tot ceea ce-i naţional, ceea ce s-a creat pînă la el. El este obligat să cunoască toate acestea, să le studieze, să le preţuiască. Iar muzica populară trebuie s-o înţeleagă nu ca un om de ştiinţă, ci s-o poarte în inimă, în sînge, în conştiinţă. Nu sînt de loc de acord că unii compozitori sînt numiţi „folcloriştі". Eu personal am studiat muzica europeană, legile ei, genurile şi formele ei, istoria ei, începînd cu clasici — ruşi, occidentali, şi pînă la compozitorii contemporani, dar nu m-am îndepărtat de fundamentul naţional, la fel ca Anteu de Terra. Diversitatea muzicii populare, intonaţiile ei, ritmurile, imaginile ei le-am trecut prin prisma propriei mele percepţii, căutînd să creez ceva cu totul nou. Nu cred însă să fi reuşit să creez noul dacă aş fi căutat să includ toate ritmurile şi intonaţiile, specifice muzicii populare, în „Patul lui Procust" al formelor europene (de pildă, în formă de sonată clasică). Îndepărtîndu-mă de unele izvoare populare, am căutat să creez o formă proprie, un fel de aliaj, necunoscut pînă atunci.

Uneori sînt numit compozitor a trei republici caucaziene — Armenia, Gruzia, Azerbaidjan. Poate că acest lucru nu este nici departe de adevăr pentru că, după naţionalitate, eu sînt armean, dar m-am născut în Gruzia şi am avut un contact strîns cu cultura azerbaidjană. În genere însă, după educaţie sînt mai curînd rus. Sînt aproape 50 de ani de cînd locuiesc la Moscova. În felul acesta, legăturile pe care le-am avut cu muzica diferitelor naţionalităţi au fost destul de variate şi destul de complicate.

Compozitorul contemporan caută intonaţiile ce-i sînt apropiate în muzica diferitelor popoare. De pildă mie îmi place foarte mult muzica spaniolă. O dată am primit discuri cu înregistrări de autentice cîntece populare spaniole interpretate de ţărani. M-a uimit înrudirea acestei minunate muzici cu melodiile armeneşti...

Uneori mă întreb dacă puteam deveni nu compozitor ci un om cu o altă profesie? Ce rol a jucat muzica în viaţa mea? Puteam fi, de pildă, biolog, intrînd la secţia de biologie a facultăţii fizico-matematice a universităţii din Moscova. Era în 1922 şi împlinisem 19 ani. La această vîrstă „de temei" viitorul meu nu era încă stabilit. Tocmai în aceasta constă forţa acestei arte — a muzicii — de a prinde în mrejele sale pe toţi cei care prin naştere sau prin educaţie se află în sfera influenţei ei puternice.

Iar eu am trăit în această sferă din primii ani. Deşi m-am născut în familia unui legător de cărţi, muzica a constituit pentru noi o preocupare iubită. La fel ca în multe alte familii caucaziene, tata cînta iar mama cînta şi dansa. Luam parte şi eu la sărbătorile muzicale de familie unde cîntam împreună cu cei în vîrstă, bătînd ritmuri de dans cu diferite obiecte. Cel mai mult însă îmi plăcea să cînt de unul singur, fapt care-mi aducea o mare satisfacţie. Mai tîrziu improvizam mult, după ureche, la vechiul şi şubredul pian şi eram nedespărţiţi: eu şi pianul. Năzuiam cu tot sufletul spre muzică, dar nu cunoşteam încă drumurile care să mă ducă spre ea. Probabil însă că şi muzica încerca să ajungă la mine, trezindu-mi interes faţă de diferitele forme ale combinaţiilor ei sonore. Mi-am încercat forţele la diferite instrumente. La început, aşa cum am spus, a fost pianul. La vîrsta de 15—16 ani am început să cînt în orchestra de suflători a şcolii. A venit apoi rîndul instrumentelor cu coarde. La şcoala muzicală "Gnesin" din Moscova am studiat la clasa de violoncel. Şi aici, în sfîrşit, s-au manifestat posibilităţile mele în compoziţie. Am venit la Conservatorul din Moscova, cum se spune, călare "pe un cal alb", avînd două compoziţii tipărite (*Dans* şi *Cîntec — poem* pentru vioară), acceptate de comisia sub preşedinţia lui Alexandr Spendiarov — un clasic recunoscut al muzicii armeneşti. Probabil trebuie să mă consider norocos pentru că la Conservatorul din Moscova l-am avut profesor pe Nikolai Miaskovski — compozitor cu structură filozofică, unul dintre creatorii şcolii de compoziţie sovietică, autor a 27 de simfonii, fondatorul simfonismului sovietic. Unii consideră că asupra mea, în calitate de compozitor, o mare influenţă a avut muzica lui Rimski—Korsakov şi Borodin. Nu este adevărat. Se înţelege că, compozitorii clasici ruşi au influenţat foarte mult creaţia mea. Printre ei însă, eu l-aş cita, în primul rînd, pe Ceaikovski...

Încă din tinereţe mi-a plăcut foarte mult muzica franceză — Debussy, Ravel. Această muzică mă atrage şi acum: îmi place Honegger, Poulenc, Milhaud. În Italia mi se impun figurile compozitorilor Casella, Pizzetti, Petrassi; în S.U.A.: Barber şi Copland; în Anglia, se înţelege: Britten. Trebuie să spun că-mi place foarte mult muzica lui Prokofiev, care a lucrat cu succes în cele mai diferite genuri. Îmi place şi Strawinski şi Bartók — un muzician foarte naţional şi cu adevărat contemporan. Printre compozitorii de profesie din ţările Americii Latine (unde există un folclor deosebit de bogat) nu-l pot trece sub tăcere pe Villa-Lobos, compozitor de anvergură universală. În muzica japoneză trebuie să citez numele compozitorului Okutagava.

Aceasta nu înseamnă că toţi aceşti compozitori au influenţă asupra mea sau, cu atît mai mult, că eu influenţez asupra lor. Am vrut numai să subliniez că sfera unui muzician contemporan este foarte largă şi variată, legăturile muzicale sînt foarte strînse şi intense.

De altfel, în ce priveşte legăturile muzicale, un rol important îl are existenţa muzicii sub formă de înregistrări pe discuri. Am toată stima faţă de înregistrările mecanice pentru că ele fixează muzica şi execuţia. Dar este şi o gigantică acţiune de educare, acţiune de răspîndire a muzicii în rîndul oamenilor, a educaţiei lor muzicale. Fără îndoială că înregistrările nu pot înlocui sunetul pe viu al muzicii; important este însă că datorită lor cunoştinţele oamenilor despre muzică se lărgesc foarte mult. În felul acesta se formează gustul, este stimulată dorinţa oamenilor de a cunoaşte şi mai mult.

Înregistrările pe discuri şi pe benzi de magnetofon sînt, poate, canalele cele mai largi prin care omul vine în contact cu muzica. Am străbătut întreaga Uniune Sovietică, am fost aproape în toate ţările din Europa, America Latină, am fost în S.U.A., Japonia, în ţările arabe, — în total 34 de ţări — am întîlnit mulţi oameni de cele mai diferite profesiuni, pentru care obiectul pasiunii lor a devenit colecţia lor muzicală. Îmi amintesc, de pildă, întîlnirea pe care am avut-o cu un muncitor-electrotehnician din oraşul Kirov — în Nordul Rusiei. M-a invitat în micuţa sa locuinţă din suburbie şi mi-a arătat cîteva sute de discuri din fonoteca proprie. Am aflat că el îşi pune discurile la dispoziţia postului de radio local pentru a fi transmise. Pe acest om îl bucură

singurul gînd că unicele înregistrări pe care le are devin accesibile și altor mii de oameni.

Am urmărit mult cum oamenilor de diferite profesiuni — matematicieni, geologi, medici, arhitecți — le place să lucreze ascultînd muzică. Pentru mulți oameni muzica înseamnă un stimulent în muncă, le mărește posibilitățile. De pildă, cunoscutului arhitect sovietic Jeltovski îi plăcea să cînte Bach înainte de a-și concepe proiectele. Avea multă dreptate Goethe cînd spunea că arhitectura este o muzică solidificată.

La Moscova este foarte cunoscut academicianul-matematician Alexandrov — un vestit colecționar filofonist, un educator muzical.

Personal am o mare stimă și sînt pasionat de orice muzică — fie că e vorba de muzică clasică sau de muzica, așa numită, cu caracter distractiv. Mă intrigă denumirile de muzică „serioasă" și muzică „neserioasă". Toate genurile sînt egale în drepturi, fiecare — la timpul său. Mie, de pildă, îmi place omul care se preocupă de toate genurile de muzică — în diferite perioade, cu o dispoziție diferită. De altfel, noțiunea de muzică clasică este o noțiune generală, cuprinzînd în sine diferite genuri. Nu este un termen complezent, dar un gen mai greu accesibil poate fi, prin urmare, și „mai plictisitor". Desigur cvartetul, simfonia sînt mai greu de perceput ca, de pildă, cîntecul de estradă sau opereta. Eu însă nu sînt convins că operele *Carmen, Aida, Dama de pică* sînt mai puțin accesibile ca oricare dintre genurile „ușoare". Totul depinde de ce fel de muzică este vorba, mai simplu, dacă este vorba de muzică bună sau proastă.

Visul meu este să creez o operă. Pînă în prezent contactul meu cu scena muzicală mare s-a rezumat la genul balet — *Gayaneh, Spartacus,* se pare că sînt mai populare în diferite țări ca multe alte compoziții ale mele. Opera este una dintre culmile artei muzicale și o uriașă hrană sufletească pentru oameni. A crea un adevărat spectacol dramatic muzical reprezintă pentru un compozitor o mare fericire. Eu nu subscriu la părerea că opera, ca gen, este în prezent perimată. Dimpotrivă, acest gen muzical sintetic conține în sine mari posibilități.

Teatrul joacă un mare rol în viața contemporană. Mă refer la teatrul dramatic, care-mi place foarte mult, deși muzica s-ar părea că are aici o funcțiune secundară. În diferite perioade am scris muzică pentru 20 de spectacole de teatru și pentru 25 de filme și consider acest gen sintetic de creație foarte important pentru educarea posibilității de percepere a artei. Muzica ajută ca, prin intermediul teatrului și filmului, să se cunoască mai profund fenomenele vieții.

Am vorbit aici despre oamenii pentru care existența fără muzică este de neconceput. Am vorbit despre mine, numai pentru ca să-mi exprim dragostea pe care o am față de această mare artă — MUZICA — artă care a devenit pentru mine un crez.

Nu mi-a rămas să spun decît că muzica a înnobilat întotdeauna omul, l-a purificat spiritual, a trezit înălțarea emoțiilor, a îndemnat spre introspecție și perfecțiune.

Și susțin că rolul muzicii va crește din ce în ce mai mult, așa cum am constatat că a crescut sub ochii noștri, în aceste ultime decenii.

In romînește de I. EFREMOV

Compoziții și clase de compoziții (III)*)

de AUREL STROE

300 În paragrafele precedente a fost descris procedeul PRAT prin care se stabilesc — pentru fiecare piesă aparținînd clasei de compoziții descrisă — momentele la care au loc schimbările de stare ale sistemului POLY și listele melodice pe care figurează substituirile care determină aceste schimbări de stare. Urmează descrierea procedeului ATIF (procedeu de atribuire al frecvențelor) prin care stabilim — deasemenea pentru fiecare piesă aparținînd clasei de compoziție descrisă — perechile de formă (d, h), adică înseși elementele care definesc stările sistemului.

301 *Observație.* Este cunoscut faptul că, în general, într-o compoziție muzicală există o dependență între duratele, frecvențele, timbrele, intensitățile și alte caracteristici ale sunetelor. Deoarece repartizarea timbrelor, în cazul nostru, rezultă direct din aplicarea procedeului PRAT și deoarece considerăm intensitățile ca fiind univoc determinate de către întreg ansamblul sonor, vom lua în considerație — în afară de durată și frecvență — ceea ce numim forma sunetului (sunet ținut, sunet fărămițat prin articulări periodice sau neperiodice, tremolo, glissando, glissando întrerupt, staccato, etc.)

311 Rezultă că pentru reprezentarea unui sunet va mai fi necesară în plus o variabilă, *fie* g, care să simbolizeze forma acestuia. Deasemenea, va fi necesară indicarea numărului curent pe care-l deține fiecare sunet pe o anumită listă 1, *fie* ν.

*) Continuare din Rev. Muzica Nr. 6/1970.

Vom folosi deci pentru reprezentarea fiecărui sunet un sextuplet ordonat de forma (ϑ, l, ν, g, d, h) pe care-l vom numi, pe scurt, SUNET.

320 În observația de la paragraful 1.3 s-au arătat cele două aspecte sub care poate fi privită orice frecvență (d, h) : a) ca element al unei stări a sistemului POLY și b) ca element al unei liste melodice 1.

Din paragraful 11 rezultă că între cele K elemente (d, h) ale oricărei stări a sistemului există relații de tipul :

$$[\beta_1] \quad |(d, h)_i - (d, h)_j| = |p| \text{ cînd } (d, h)_i$$

$$\text{și } (d, h)_j \in D \times F/m$$

Același tip de relații există și între oricare două elemente ale fiecărei liste melodice 1 numai că, datorită caracterului diacronic al relațiilor dintre aceste elemente, trebuie să luăm în considerație sensul „coborîtor sau suitor" al lui p (vezi 02 și 04). Astfel dacă se dă frecvența inițială $(d, h)_0$ a unei liste melodice putem exprima fiecare frecvență $(d, h)_x$, $X > 0$ cu ajutorul frecvenței care o precedă imediat $(d, h)_{x-1}$ și a elementului p sau a opusului său :

$$(d, h)_{x-1} + p = (d, h)_x$$

$[\beta_2]$ sau (disjuncția e exclusivă)

$$(d, h)_{x-1} + p^{-1} = (d, h)_{x-1} + \mathbf{C}_{\text{mod } m} p = (d, h)_x$$

Remarcă : atunci cînd $|p| > m$ scădem partea întreagă a lui $\frac{p}{m}$ din d și luăm complementul mod m al restului pe care apoi îl adunăm h-ului precedent.

321 Să reamintim restricția privitoare la constituirea stărilor sistemului POLY enunțată în paragraful 11. Considerăm ca formînd o stare a sistemului POLY, $s \in S$, oricare din părțile de K elemente aparținînd mulțimii produs $D \times F/m$ dacă între elementele sale luate două cîte două nu apare deloc relația :

$$(d_i, h_j) + m = (d_{i-1}, h_j)$$

pentru orice i, j întregi, cînd $0 \leqslant i \leqslant v - 1$ și $0 \leqslant j \leqslant m - 1$.

Să numim această restricție a congruențelor sincronice RCS.

Rezumînd, RCS este restricția care elimină din mulțimea părților de K elemente din $D \times F/_m^*$ pe cele care nu sînt stări ale sistemului POLY.

322 Acestei restricții îi corespunde o restricție de același tip, cu acțiune diacronică însă. Această din urmă restricție elimină succesiunea nemijlocită a două frecvențe aparținînd aceleiași liste melodice atunci cînd între cele două frecvențe succesive $(d, h)_{x-1}$ și $(d, h)_x$ apare una din relațiile

$$(d_i, h_j)_{x-1} + m = (d_{i+1}, h_j)_x$$

sau

$$(d_i, h_j)_{x-1} + m^{-1} = (d_{i-1}, h_j)_x$$

Să numim această restricție a congruențelor diacronice (succesive) RCD.

323. Procedeul ATIF mai are în vedere o a treia restricție care constă în interzicerea depășirii marginilor superioare și inferioare ale părții din F care constituie domeniul frecvențelor utilizabile, fie U, $U \subset F$. Conform paragrafului 03 avem : card $U = u$.

Fie U_1, U_2, ... U_k — astfel încît $U_i \subseteq U$, $1 \leqslant i \leqslant k$ — părțile care conțin frecvențele utilizabile pentru fiecare din listele melodice l_1, l_2, ..., l_k.

Observație : în practica muzicală poate apărea situația cînd

$$[1] \qquad U_1 = U_2 = \ldots\ldots = U_k = U$$

situație care impune fie o orchestrație cu instrumente electronice dotate cu un domeniu al frecvențelor egal cu cel de care avem nevoie, fie cu muzică, pe bandă magnetică, fie cu „formațiuni monodice" care cuprind deopotrivă instrumente grave și înalte. Cînd utilizăm însă instrumente soliste, sau partide conținînd același fel de instrumente, vom recurge la precizarea domeniului de frecvențe pe care-l poate cuprinde fiecare instrument. În acel caz rezultă :

$$[2] \quad U_i \neq U_j \text{ și } U_i, U_j \subseteq U \text{ pentru } 1 \leqslant i, j \leqslant K.$$

Să numim această restricție asupra ieșirii din domeniu RID.

În cazul [2] putem avea pentru fiecare listă melodică cîte o altă restricție de acest tip. Le vom nota RID_1, RID_2, ... RID_k, corespunzător fiecăreia din cele K liste melodice.

324 Pentru determinarea fiecărei frecvențe, procedeul ATIF trebuie să verifice respectarea acestor trei restricții RCS, RCD și RID. În alegerea frecvențelor inițiale $(d, h)_0$ de pe fiecare listă melodică va fi respectată numai restricția R.C.S.

330 Să luăm din relația $[\beta_1]$ mulțimea tuturor valorilor pe care le poate lua p, fie $\mathfrak{Z} = \{p_0, p_1, p_2, \ldots\ldots, p_{u-1}\}$ Obținem astfel ceea ce numesc muzicienii „mulțimea intervalelor existente între u frecvențe" (luate două cîte două).

Într-o compoziție muzicală putem folosi numai o parte din $\mathfrak{Z}$ sau mulțimea luată în întregime, fie $P \subseteq \mathfrak{Z}$.

331. Există două tipuri de mulțimi P : a) cele din care excludem elementul $p = o$ (numit unison) și b) cele care conțin și acest element. Pentru moment, în edificarea clasei noastre de compoziții vom folosi în exclusivitate primul caz, adică mulțimi P care nu conțin ca element pe $p = o$, deci $\{p \mid p > 0\} = P$

Remarcă : Cu toate acestea în capitole ulterioare vom discuta și problemele ridicate de utilizarea unisonurilor în heterofonii, deci o mulțime de intervale (elemente p) aparținînd celui de-al doilea tip

$$\{p \mid p \geqslant 0\} = jP.$$

332 Cardinalul mulțimii P este condiționat de K și de m. Pentru a determina valorile pe care

le poate lua card P pentru diferite valori ale lui K, cînd considerăm pe m constant, vom examina următoarele trei situaţii :

1° cînd $K < m$
2° cînd $K = m$
3° cînd $K > m$

Astfel pentru $K < m$ avem :

$$\text{card } P \geqslant \frac{1}{2}(K+1),$$

pentru $K = m$ avem :

$$\text{card } P \geqslant k\left(1+\frac{1}{2}\right),$$

pentru $K > m$ avem :

$$\text{card } P \geqslant \frac{1}{2}(K+1) + m$$

evident, card P întreg, pozitiv.

Remarca 1 : *criteriul după care am stabilit relaţiile de mai sus, a fost posibilitatea de a continua un „cluster strict" de K elemente, adică considerînd clusterul ca o stare* s_n, *să fie posibilă obţinerea stării următoare* s_{n-1} *prin substituiri pe una sau mai multe liste melodice care să creeze numai diferenţe* p, $p \in P$.

Remarca 2 : *Atunci cînd se produc îngrămădiri mari de sunete la marginile domeniului frecvenţelor (sub formă de clustere de K elemente) sensul intervalelor* p *care determină trecerea la starea următoare va fi unic, coborîtor dacă sîntem la marginea de sus şi suitor dacă sîntem la marginea de jos. Astfel elementele care compun mulţimea P pot fi insuficiente. De aceea în asemenea situaţii va trebui să extindem mulţimea* P *printr-un procedeu de extindere analog cu cel din observaţia paragrafului 221.*

În cazul de faţă vom extinde zona π_n, *cea care conţine intervalele cele mai mari printre care şi p maxim. Extinderea zonei se face testînd treptat în ordine crescătoare cu elemente* $p' := p\ max + 1$, $p\ max + 2, \ldots$ *pînă găsim un interval* p', $p' > p\ max$ *care satisface condiţiile RCS, RCD şi RID. Astfel zona* n *prin extindere va avea ca element pe lîngă elementele* p *definite la începutul procesului de compoziţie al unei piese şi elementele* p', $p' > p\ max$ *care devin necesare în timpul procesului. Să notăm cu P' mulţimea de elemente* p *şi* p' *astfel obţinută, vom avea* $\{p, p' \mid p' > p\ max\} = P'$.

Probabilităţile apariţiei clusterelor de K *elemente la marginile domeniului frecvenţelor sînt relativ mici pentru o piesă de lungime medie. De aceea procedeul extinderii prin testări succesive a mulţimii P este suficient. Dacă dorim să stabilim card* P *ţinînd seamă de aceste clustere de* K *elemente la extremităţi, vom avea pentru* $K < m$: *card* $P' \geqslant K$ *iar pentru* K, *atunci cînd*

$$nm \leqslant K < (n+1)\,m :$$

$$\text{card } P' \geqslant K + nm - 1,$$

cînd n este egal cu partea întreagă din $\frac{K}{m}$.

333 Efectuăm partiţii în P astfel încît să obţinem w submulţimi care să respecte condiţiile :

a) $\pi_1 \cup \pi_2 \cup \ldots \cup \pi_w = P$

pentru $\forall\, \pi_i$; π_j avînd $\pi_i \cap \pi_j = \Phi$

cînd $1 \leqslant i, j \leqslant w$ şi $i \neq j$.

b) pentru $\forall\, p_x \in \pi_i$ şi $\forall\, p_y \in \pi_j$ avem

$$p_x > p_y \rightleftarrows i > j$$

334 Prin analogie cu zonele de durate, vom numi submulţimile π_1, π_2, ... π_w „zone de intervale", pe scurt, zone π. Şi aceste zone pot fi total ordonate, ca şi cele aparţinînd mulţimii zonelor de durate, cu aceeaşi relaţie de ordine. De la caz la caz vom decide asupra numărului de elemente pe care-l conţine fiecare zonă.

335 *Şiruri de priorităţi* π : Fie şirul π_1, π_2, ... π_w să-l notăm $\mathbf{S}_1$ care conţine cele w zone π, pe fiecare cîte o singură dată. Prin permutări succesive vom obţine w! astfel de şiruri, $\mathbf{S}_1$, $\mathbf{S}_2$, ... $\mathbf{S}_{w!}$ Şirurile astfel formate le vom numi şiruri de priorităţi π.

336. Fiecare din aceste şiruri indică o anumită ordine în care trebuie să se facă testările în vederea selecţionării zonei care conţine cel puţin un element p care să satisfacă cele trei restricţii : RCS, RCD şi RID. Considerăm că un element p satisface restricţiile de mai sus atunci cînd adunat cu o frecvenţă $(d, h)_x$, aflată pe o listă melodică, obţinem frecvenţa următoare de pe aceeaşi listă melodică $(d, h)_{x+1}$, frecvenţă care satisface toate aceste restricţii.

337. *Regulă de utilizare a şirurilor de priorităţi* π : Dacă prima zonă π dintr-un şir nu conţine nici un element p care să satisfacă restricţiile RCS, RCD şi RID, trecem la următoarea zonă π care apare în acelaşi şir. Dacă nici această zonă nu conţine nici un element p care să satisfacă cele trei restricţii, trecem la următoarea zonă π tot din acelaşi şir, etc.

340 În cadrul fiecărei zone π (care conţine mai mult decît un element p) trebuie stabilită deasemenea o ordine după care să se facă testările cu aceste elemente. În vederea testării elementelor p — a intervalelor — vom forma cîte un tablou de priorităţi corespunzător fiecărei zone π.

Aceste tablouri de priorităţi pentru testarea intervalelor — fie pe scurt, TPI — vor conţine fiecare interval p — care aparţine zonei respective — cel puţin odată.*) Prin analogie cu tabloul de priorităţi pentru succesiunea duratelor utilizat în cadrul PRAT (vezi 221), şi în TPI după utilizarea unui interval p (consecinţă a verificării de către acesta a celor trei restricţii) urmează o permutare care modifică ordinea priorităţilor. Permutarea se face la fel ca în tabloul PRAT : *intervalul utilizat trece pe ultima poziţie a tabloului iar cele care aveau un*

*) Dacă vrem să avantajăm frecvenţa medie de apariţie a vreunui interval p îl trecem de două sau mai multe ori în tablou.

număr curent mai mare în tablou înaintează prin aceasta cu cîte o poziţie.

341 Permutarea iniţială a tablourilor TPI va fi stabilită cu ajutorul aceluiaşi procedeu aleator utilizat pentru determinarea poziţiei iniţiale a tabloului PRAT (vezi 221). Astfel atribuim cîte un număr de ordine fiecărui interval p utilizat în tablou după care cu ajutorul unui şir echiprobabil de bază aşezăm intervalele p în tablou într-o ordine aleatoare.

350 În cadrul programului nostru MUSGENER, controlul statistic supra relaţiilor dintre durata, frecvenţa şi forma sunetului se exercită *prin modul în care alegem şirurile de priorităţi* π în vederea testărilor (vezi 335). Fie $Z = \{\mathfrak{Z}_1, \mathfrak{Z}_2, \ldots, \mathfrak{Z}_n\}$ mulţimea zonelor de durate (vezi 1.4), fie $G = \{g_1, g_2, \ldots, g_n\}$ mulţimea formelor de sunet şi fie $\theta = \{\mathbf{S}_1, \mathbf{S}_2, \ldots, \mathbf{S}_w\}$ mulţimea şirurilor de priorităţi π.

Remarce : a) din 1.4. rezultă că Z este o mulţime total ordonată.

b) conform intenţiei componistice putem imagina şi criterii de ordonare totală a mulţimii G : de exemplu, gradul de abatere de la o formă de sunet etalon (fie sunetul „ţinut", nevibrat), poate constitui un asemenea criteriu. De la caz la caz, practica componistică ne poate oferi asemenea criterii.

c) putem ordona şi mulţimea θ după ordinea în care efectuăm permutările.

Considerînd card $\theta = w!$ vom lua $w! > n \times r$. Fie o aplicaţie a mulţimii produs $Z \times G$ în θ astfel încît unei perechi (z_i, g_j) să-i corespundă un singur element $\mathbf{S}_{ij}$ din θ. Putem reprezenta această aplicaţie printr-un tabel de operaţii, de forma matricei $||\mathbf{S}_{ij}||$ unde i parcurge mulţimea 1, 2, ..., x, iar j mulţimea 1, 2, ..., r.

Folosindu-ne de $||\mathbf{S}_{ij}||$ *şi fiind date ca rezultat al unor operaţii anterioare perechile de forma* $(\mathfrak{Z}_i, g_j)$ — pentru i, j *naturale*, $1 \leqslant i \leqslant n$ şi $1 \leqslant j \leqslant r$, — *putem determina în mod univoc, pentru fiecare sunet un şir de priorităţi* π, *după care urmează să se facă testările în vederea determinării frecvenţei sunetului.*

Astfel ajungem să realizăm (prin simulare automatică) pentru fiecare listă melodică o condiţionare a probabilităţii de apariţie a frecvenţelor de către duratele şi formele sunetului.

351 Condţionarea se poate stabili :

a) de la *durata* şi *forma* unui sunet cu un număr de ordine mai mic către *frecvenţa* unui sunet cu un număr de ordine mai mare.

b) de la *durata* şi *forma* unui sunet cu un număr de ordine către *frecvenţa* sunetului cu acelaşi număr de ordine (în cadrul aceluiaşi sunet)

c) de la *durata* şi *forma* unui sunet cu un număr de ordine mai mare către *frecvenţa* unui sunet cu un număr de ordine mai mic.

Condiţionările frecvenţelor de către durate au loc între sunete care se află pe aceeaşi listă melodică.

Observaţii : Bineînţeles pot fi studiate şi cazuri de condiţionare a frecvenţelor de către durate şi forme de sunet, de la o listă melodică la alta. În cadrul programului MUSGENER luăm însă în consideraţie numai condiţionările dintre duratele, formele sunetului şi frecvenţele aflate pe aceeaşi listă melodică, deoarece acestea au un efect imediat asupra interpretării şi pot rămîne (direct sau prin interpretare) perceptibile chiar atunci cînd K ia valori suficient de mari pentru a depăşi fluxul informaţional maxim de receptare al conştiinţei (în cazul „efectelor globale").

352 *Remarcă* : Ascultătorul primeşte informaţia suficientă asupra frecvenţei unui sunet imediat după apariţia acestuia, pe cînd informaţia suficientă asupra duratei sunetului o primeşte doar în momentul încetării sunetului (a înlocuirii lui de către sunetul următor aflat pe aceeaşi listă melodică).

353 *Remarcă* : Forma sunetului condiţionează, în anumite situaţii, probabilitatea frecvenţei următoare, prin însăşi natura sa. De exemplu, fiind dată o anumită durată, dacă forma sunetului este un „glissando", va fi în natura instrumentelor ca intervalul p care reprezintă distanţa pînă la frecvenţa următoare să dea randament sonor mai mare dacă este luat proporţional cu durata dată.

354 Din remarcele 352 şi 353 rezultă că o condiţionare a probabilităţii de apariţie a frecvenţei sunetului cu numărul de ordine ν de către zona de durate şi forma cărora le aparţine sunetul cu numărul de ordine $\nu - 1$ (precedentul) este aptă pentru transmiterea a ceea ce putem numi *informaţia elementară a unei liste melodice*, pe scurt *informaţia melodică elementară* *). În cele ce urmează vom folosi acest tip de condiţionare a frecvenţelor de către duratele şi formele sunetului.

355 *Observaţie* : condiţionarea frecvenţei unui sunet de către zona de durate şi forma aceluiaşi sunet (cazul b de la 351) defineşte un tip elementar de muzică punctualistă străină dialecticii temporale a pieselor programului MUSGENER. De aceea, această formă nu va fi utilizată.

(va urma)

*) Numim informaţie melodică elementară informaţia dată de o listă melodică considerată ca un şir de variabile aleatoare care formează un lanţ de gradul 1. În capitolul următor privind sensul intervalelor, vom considera şi lanţuri de grade superioare.

Aplicarea calculatoarelor electronice la etnomuzicologia bartokiană

de BENJAMIN SUCHOFF

În 1942 i s-au cerut lui Bartok comentarii asupra metodelor de urmat în tratarea materialului etnomuzicologic. I s-a cerut de asemenea o apreciere asupra valorii practice a acelor metode. Răspunsul lui, datat 1 iunie 1942, care apare pe spatele supracopertei volumelor lucrării lui : *Muzica populară românească* (1967) este după cum urmează :

„Numai o examinare ştiinţifică sistematică a aspectelor morfologice a muzicii folclorice, constînd întîi în gruparea materialului după anumite criterii şi apoi în descrierea formelor şi structurilor ce vor apare în materialul astfel grupat, va face posibilă o determinare clară a tipurilor şi formularea unor concluzii privind transformarea, migraţia melodiilor, legătura lor cu materiale străine ş.a.m.d.

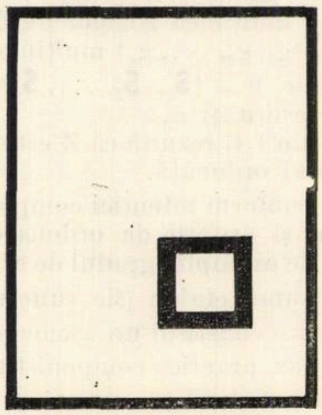
În unele ţări din estul Europei şi mai ales în Ungaria au luat fiinţă şi s-au dezvoltat mai multe sisteme de a grupa muzica folclorică. Aceste sisteme ar putea fi uşor aplicate, cu unele modificări şi în ţările vest-europene, precum şi la materialul american-englez.

Este destul de greu de a semnala valoarea practică a acestei lucrări : faptul regretabil este că ea nu are vreo valoare practică. Dar la urma urmei, care este valoarea practică a multor cercetări ştiinţifice, de pildă a cercetărilor de istoria artei ? Istoria artei ne ajută să înţelegem mai bine opera artiştilor într-un anumit domeniu al civilizaţiei umane. Studiul folclorului muzical ne ajută să înţelegem lucrul subconştient al comunităţilor sociale într-un alt domeniu ! “.

În anul următor, 1943, el compară din nou arta şi muzica, de data aceasta în prima dintr-o serie de conferinţe ţinute la Universitatea Harvard. Referindu-se la ceea ce el denumea tendinţele revoluţionare în compoziţia şi pictura secolului XX, Bartók arăta în facsimil, în cursul conferinţei, o pictură de Mondrian (Ex. 1) El considera că această lucrare este o suprasimplificare :

„Eu sînt numai un compozitor şi nu sînt competent să judec picturile, dar mi se pare că acest fel de a reduce mijloacele de expresie este prea sărac pentru o comunicare artistică satisfăcătoare. Această pictură se aşează la acelaşi nivel cu un cîntec publicat în S.U.A. de un fost elev al meu. Cîntecul este pentru o singură voce, bineînţeles, fără vreun acompaniament, nu foloseşte deloc cuvinte, ci numai vocale. El se desfăşoară pe o singură notă, constînd deci dintr-un singur sunet care se repetă continuu în diferite valori şi cu crescende şi diminuende, forte şi piano, alternate.

Veţi fi probabil de acord că un material redus în felul acesta la aproape nimic, nu poate constitui o metodă pentru crearea unei lucrări muzicale. În pictură, această tendinţă revoluţionară a avut oarecare succes : pînze de Mondrian şi de alţi pictori de tendinţe asemănătoare au fost cumpărate în mod curent de unii colecţionari. În literatură succesul a fost mai redus, iar în muzică el a fost nul“.



Există astăzi în etnomuzicologie o tendinţă revoluţionară care comportă o simplificare a mijloacelor de cercetare şi pe care Bartok ar fi salutat-o cu entuziasm şi fără rezerve : prelucrarea electronică a datelor sau, cu alte cuvinte, folosirea unui calculator electronic în cercetările umaniste. Înainte de a relata propriile mele încercări de aplicare a calculatorului la etnomuzicologia bartokiană, este poate bine de a face o scurtă digresiune şi de a da o descripţie sumară a calculatorului pentru acei care nu sînt familiarizaţi cu acest subiect.

Muzicologul care doreşte să folosească un calculator trebuie să cunoască unele noţiuni de bază despre funcţionarea maşinii : anume, să ştie ce pot şi ce nu pot face calculatoarele. Nu este nicidecum necesar ca muzicianul să-şi însuşească tehnica de manipulare a programatorului profesional. Cu alte cuvinte, colaborarea dintre muzicologul interesat în aplicaţiile calculatorului şi programatorul interesat în rezolvarea problemelor umaniste, duce la rezultatul dorit — cel puţin în teorie.

Într-un anumit sens, un calculator este asemenea unei maşini de adunat de felul acelora care se găsesc în birourile întreprinderilor : numerele se înscriu pe hîrtie sau pe un cadran prin apăsarea de butoane, iar adunarea se face acţionînd asupra unei manivele sau apăsînd pe un buton de comandă. Într-un calculator electronic însă numerele introduse în maşină sînt înmagazinate în vederea ma-

nipulării lor ulterioare. Un grup de numere poate fi adunat cu un alt grup, apoi scăzut dintr-un alt grup, primul grup poate fi reluat pentru alte operații aritmetice ș.a.m.d., în conformitate cu instrucțiunile date mașinii.

În loc de a apăsa pe butoane, așa cum se face la o mașină de adunat obișnuită, calculatorul citește datele care apar pe cartele perforate, pe benzi magnetice sau de hîrtie, pe discuri magnetice — care apar ca un teanc de discuri fonografice sau prin folosirea unor dispozitive speciale acționate de claviatura unei mașini de scris și prin care se transmit mesagii electronice direct în calculator. Instrucțiunile (adică programul) de obicei în aceeași formă ca și datele, sînt de asemenea citite de mașină. După ce toate datele și instrucțiunile au fost înmagazinate, calculatorul începe să opereze pînă ce rezultatele cerute sînt imprimate pe hîrtie, sau apar pe un tub de tipul televiziune numit tub de raze catodice, sau sînt înscrise pe bandă magnetică sau alte dispozitive terminale.

În cursul pregătirii în vederea publicației studiului lui Bartok *Muzica folclorică românească* s-au ivit anumite probleme editoriale; una dintre ele privea variantele. În mai multe cazuri Bartók omitea să menționeze că o melodie românească sau străină era o variantă a cîntecelor în cauză. Alteori, el afirma că o anumită melodie avea multe variante slovace, că o altă melodie avea o variantă ungară, că o a treia melodie avea ca variantă un anumit cîntec dintr-unul din volumele *Muzicii folclorice românești*, dar el neglija să adauge numărul de ordine cu care s-ar fi putut identifica melodia variantă. Mai există însă și o altă complicație : a doua jumătate a unui cîntec putea fi varianta primei părți a unui alt cîntec ș.a.m.d.

Bartók acorda o deosebită atenție identificării variantelor interne sau străine a unui folclor muzical specific, ca mijloc de a urmări migrația melodiilor ; de aceea, editorul a considerat că are obligația de a încerca să determine variantele melodiilor acolo unde Bartók a scăpat din vedere s-o facă în manuscrisul său. Muzicologii care au avut vreodată de comparat o melodie cu alte cîteva sute pentru a descoperi vreo înrudire, vor aprecia mai bine enormitatea sarcinii de a căuta o variantă numai într-o porțiune a unei melodii (în a doua, a treia sau a patra secțiune a melodiei).

Dacă ar fi existat un dicționar sau index tematic al melodiilor, sarcina ar fi fost simplificată, dacă nu chiar rapidă și ușoară. Dar cum se poate depista ușor o variantă, cînd melodiile sînt ordonate mai curînd în conformitate cu însușirile lor stilistice speciale, decît cu principiile lexicale ?

Ce anume, în sistemul de clasificare al lui Bartók, face ca aflarea melodiilor variante să fie grea pentru cititor ? Răspunsul este simplu : sistemul lui Bartók se bazează pe ceea ce el numește principii gramatice. Principiile gramatice scot în evidență caracteristicile stilistice ale unui material folcloric ca mijloc de organizare pentru scopuri descriptive. În ordinea importanței pentru clasificare, categoriile sînt după cum urmează :

1) *Structura secțiunilor :* numărul secțiunilor de melodie a unui cîntec. Aci trebuie incluse melodiile de structură nedeterminată, precum și acele cu structură motivică.

2) *Caracterul ritmic :* anume : dacă melodiile sînt parlando-rubato sau tempo giusto ; ultima categorie dispare în cazul melodiilor cu ritm punctat. Aspectul ritmic are, poate, o importanță mai mare în materialul ungar și mai ales în acel bulgar.

3) *Structura silabică :* numărul silabelor de text într-o secțiune melodică dată.

4) *Notele finale* sau cezurile unei secțiuni melodice. Cezura principală care apare de obicei la sfîrșitul celei de a doua secțiuni a melodiei este de cea mai mare importanță.

5) *Extinderea* sau *ambitus-ul* întregii melodii.

6) *Structura ritmului :* figuri ritmice, inclusiv structurile așa numite „bulgare", de exemplu opt silabe sînt împărțite în figura ritmică 3+2+3.

7) *Structura conținutului* : asemănarea sau deosebirea dintre conținutul secțiunilor melodiei unui cîntec. Literele mari — AA, ABB, ABCD — folosite în general de muzicologie în analiza formală a lucrărilor muzicale, sînt folosite și de Bartók.

În sistemul de clasificare lexical, structura conținutului este principalul determinant în indexarea materialului muzical. Astfel, în conformitate cu sistemul gramatical, o melodie cu două secțiuni va fi mult separată de o melodie cu patru secțiuni avînd o structură a conținutului asemănătoare. Așa cum afirmă Bartók în introducerea studiului său asupra muzicii folclorice iugoslave (Bartók și Lord 1951 : 15), sistemul gramatical permite cercetătorului să găsească melodii individuale. dar pentru aceasta este necesar ca el să posede în prealabil o oarecare familiarizare cu materialul și o perfectă cunoaștere a sistemului, cam complicat, de grupare a materialului. Pe baza experienței mele cu materiale românești și sîrbo-croate pot spune că afirmația de mai sus reprezintă numai parțial greutățile întîmpinate de cercetători. Pentru cei mai mulți dintre acei care se ocupă de colecțiile de muzică folclorică ale lui Bartók, melodiile unei anumite categorii de cîntece necesită o examinare notă cu notă. Urmează deci că un index lexicografic sau dicționar de teme ar fi deosebit de valoros ca instrument de cercetare pentru muzicolog. Problema principală deci este următoarea : cum se poate alcătui un index lexical al materialului de muzică folclorică ?

Răspunsul pare să fie dat în discuția pe care o face Bartók în legătură cu problema variantelor :

„Adunarea tuturor variantelor nu este chiar atît de ușoară cum ar putea crede laicul. Chiar dacă reușim să le avem pe toate, fie prin mijloace mecanice, fie cu ajutorul memoriei, rămîne de stabilit cînd o melodie încetează de a mai fi varianta unei melodii înrudite. Rămîne în primul rînd întrebarea : ce anume caracterizează o melodie ca variantă a unei alte melodii ? Aș spune că variantele sînt melodii în care intervalele între notele principale (raportul de înălțime) prezintă o oarecare asemănare, sau, cu alte cuvinte, că liniile conturului sînt în întregime sau parțial asemănătoare (Ibid. 17)"

Revenind la încercările mele de a identifica variantele în volumele *Muzicii folclorice românești,* cu vreo cîțiva ani în urmă, ziarul „New York Times" a publicat o dare de seamă asupra metodelor de lucru cu calculatoare electronice în domeniul științelor umaniste. Darea de seamă se ocupa de lucrările privind literatura : construcția concordanțelor, indici și alte elemente asemănătoare utile în cercetarea bibliografică. Mi-a venit imediat în minte că aceste idei ar putea fi aplicate unui index tematic de melodii folclorice. Cînd în vara anului 1966 s-a anunțat că la Colegiul Harpur al Universității de Stat din New York se va înființa un seminar pentru aplicarea calculatoarelor în muzicologie, am cerut înscrierea mea și am fost admis. Am învățat acolo folosirea perforatorului de cartele, a limbajelor de programare ș.a.m.d. și într-o primă lucrare am experimentat cu melodiile folclorice sîrbo-croate culese de Bartók, pentru indexarea lor lexicală.[1])

Rezultatele acestei lucrări au fost publicate în articolul meu *Aplicarea calculatorului la materialul sîrbo-croat cules de Bartók* (1967). Bineînțeles, multe detalii au trebuit să fie omise din acel referat care fusese conceput ca o expunere generală a problemei. Acele detalii și alte probleme fac obiectul lucrării de față și răspund la întrebarea următoare : ce anume comportă alcătuirea cu ajutorul calculatorului a indexului tematic al unui material muzical folcloric ?

Primul pas este, bineînțeles, analiza materialului disponibil. Este poate preferabil să se înceapă mai curînd cu cîntece folclorice decît cu muzică instrumentală ; se obține astfel o familiarizare cu tehnica calculatoarelor aplicată la un material relativ mai simplu de analizat și de tratat. Cîntecele se împart în secțiuni de melodie, adică în porțiuni care corespund unei linii de text. Secțiunile de melodie astfel obținute sînt comparate în ceea ce privește structura conținutului și clasate în consecință ; dacă se ivește vreo îndoială, secțiunile de melodie problematice trebuiesc considerate ca avînd structuri de conținut diferite (Ulterior, calculatorul va fi de folos pentru a lua o decizie finală).

Dacă se folosește materialul lui Bartók, bineînțeles că cea mai mare parte a analizei este deja executată de Bartók în ceea ce privește împărțirea în secțiuni, structura conținutului și alte aspecte care vor fi discutate în cele ce urmează. Secțiunile care au aceeași structură a conținutului sau structuri similare nu trebuiesc comparate ; pentru prelucrare în calculator este suficient să se aleagă prima secțiune a unei anumite specii de conținut.

Este preferabil să se considere pentru prelucrare o melodie de tipul ABCD, avînd patru părți diferite, decît prima secțiune a unei melodii, deoarece o melodie poate începe cu a doua jumătate a unei alte melodii. Trebuie deci să tratăm secțiunea de melodie ca elemente de bază ce urmează a fi prelucrate.

Etapa următoare după determinarea structurii conținutului este scheletizarea secțiunii, adică eliminarea tuturor notelor neesențiale — decorative sau ornamentale — astfel încît să rămînă numai sunetele principale. Acest fel de a proceda, care implică familiarizarea cu materialul tratat, este explicat de Bartók în *Cîntece populare sîrbo-croate* (1951 : 18,90), precum și în *Muzica populară românească* volumele 1 și 2 și cu deosebire în notele marginale care însoțesc melodiile. Cu alte cuvinte, melodia trebuie redusă la același număr silabic ca al textului corespunzător : cinci, șapte, opt, zece sau oricare ar fi numărul corespunzător. Această secțiune de melodie scheletizată va fi denumită „incipit" (început). Sîntem acum în măsură să transmitem incipit-ul într-un grafic 22E2222Q/26H/25—Q 26 23 22/26H25 — WRHRQ — pe care mașina îl poate citi și pe care îl vom denumi șir caracteristic.

Calculatoarele variază, bineînțeles, după felul simbolurilor pe care le pot citi. În principiu însă, toate calculatoarele acceptă numerele de la 0 la 9 și în diferite combinații și cele mai multe „înțeleg" alfabetele. Ultimele calculatoare americane acceptă caracterele standard ale mașinilor de scris, inclusiv semnele de punctuație, semnele convenționale pentru dolari și cenți, paranteze, acolade și alte diverse semne grafice. Recent a fost elaborată o metodă numită „Ford-Columbia Music Representation"[2] pentru a reprezenta muzica în calculatoare ; metoda folosește caracterele arătate mai sus pentru a servi ca limbaj de intrare în calculator, spre a obține o imprimare rapidă a muzicii. Spațiul nu ne

---

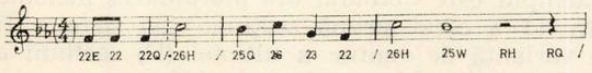
1 Menționez aici ajutorul deosebit pe care l-am avut din partea prof. Harry B. Lincoln, directorul seminarului.

2) Metodă elaborată de Ștefan Bauer-Mengelberg, Președinte al Colegiului de muzică din New York City și care este de asemenea instructor la „American Business Machines Corporation".

permite să intrăm în amănuntele tehnicii de imprimare. Codul însă este perfect adaptat pentru operații de indexare în muzică. Cîteva caracteristici sînt arătate în tabelul de mai jos unde se dau semnele grafice echivalente simbolurilor muzicale.

Interval Cod (σ)		Accidenți Cod (α)		Durata Cod (δ)		Semne diverse	
Simbol	Semn grafic	Simbol	Semn grafic	Simbol	Semn grafic	Simbol	Semn grafic
c la c^1	12 la 19	♯	#	𝅝	W	|	/
d^1 la f^2	20 la 29	𝄪	##	𝅗𝅥	H	||	//
g^2 la c^3	30 la 33	♭	-	♩	Q	⋮	/.
(20 la 29 poate fi prescurtat în 0 la 9)		𝄫	—	♪	E	(Masura de) $\frac{2}{4}$	!M 2:4
		♮	*	.	.	Cheia de 𝄞 Tonalitatea Re major	!G !K2#

Sîntem în măsură acum să transpunem notația muzicală a formei scheletizate în semne alfabetice și numerice, astfel cum se vede în exemplul de mai jos.



Bartók și Lord 1951: melodia 12 c.

După ce codul a fost stabilit se folosesc mijloacele obișnuite : cartelele perforate. Pentru acestea există perforatoare care au o claviatură la fel cu aceea a mașinilor de scris, sau în cazuri fericite operațiunea se execută de un operator specializat. După ce cartelele au fost perforate, ele sînt introduse în calculator sau într-o mașină de tipărit specială, pentru a obține o copie a cartelelor, în vederea corecturilor. Totul este acum gata pentru a proceda la indexare care se execută conform unei programări speciale scrise pentru alcătuirea unui index lexicografic. Această programare se poate obține de la centrul de calculatoare al Universității de Stat New York de la Binghampton și se face în limbajul de programare FORTRAN, sau se poate obține în limbajul PL/I de la Institutul de Cercetări Umaniste al Universității New York [3]

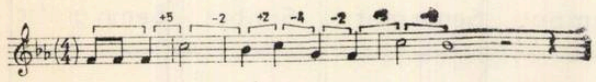
Cartelele completate și controlate se dau operatorului calculatorului care le introduce împreună cu cartelele programării de indexare în instalația de comandă. Programarea instruiește calculatorul să compare cele două cifre care reprezintă succesiunea de intervale ale unei melodii cu cifrele corespunzătoare melodiei următoare : cu alte cuvinte, calculatorul calculează distanța intervalică. Dacă a doua pereche de cifre este mai mare, calculul se face astfel încît o cifră precedată de un semn este memorizată de calculator. De exemplu, dacă secvența codificată este 22 ... 23, rezultatul va fi memorat, în forma +2 și nu +1. Pentru ce ? Pentrucă distanța, muzical vorbind, de la 22 la 23 (adică de la f' la g') este un interval de secundă. Dacă secvența este 23 ... 22 rezultatul va fi memorat în forma —2. Fiecare interval pînă la un total de șapte intervale, este comparat cu acel care îi urmează și rezultatul este memorat în forma de cifre cu plus sau minus, care reprezintă intervalul între două sunete succesive (abstracție făcînd de orice altă precizare : major, minor, mărit, micșorat etc.)

Chestiunea calității intervalului, anume dacă el este major sau minor, mărit sau micșorat, nu este luată în considerare în această programare de indexare. Experienta a arătat că dacă în procedura de indexare se introduc și alterațiile cromatice, indexarea care se obține este prea greoaie pentru a servi ca mijloc de referință rapidă și ușoară. Calitatea intervalului însă, poate fi programată și în anumite cazuri ea trebuie calculată în scopuri lexicale precise.

Un alt element omis în programare este nota repetată. Dat fiindcă deseori executanții folosesc repetiția ca mijloc de a acomoda un text la o melodie împrumutată a cărei structură silabică este mai lungă, alcătuirea unui index lexical fără note repetate este recomandabilă ; altfel variantele vor apare departe una de alta. Totuși, și în acest caz, notele repetate pot fi introduse în programare, dacă aceasta este necesară. Dacă melodiile sînt comparate prin conturul lor format din linii drepte și curbe trasate de calculator, atunci

[3]) Programare elaborată de Dna Cay Gill (Binghampton) și Jack Heller (Universitatea New York)

includerea notelor repetate poate fi într-adevăr necesară. Dăm mai jos un exemplu de melodie sîrbo-croată transpusă într-o secvenţă de intervale exprimate prin cifre precedate de semnul plus sau minus.



După ce toate cartelele perforate au fost citite de calculator, intervalele melodice au fost calculate în cifre precedate de + sau — şi rezultatele au fost memorate, maşina execută ceea ce se numeşte o sortare-contopire ; cu alte cuvinte, calculatorul examinează şirurile memorate şi le „contopeşte" intern, astfel că ieşirea imprimată apare sub forma unor cifre mai mici care preced cifre mai mari, iar cifrele cu + înainte, precedă cifrele cu minus înainte. În alte cuvinte +2 precede +3 şi +3 ş. a. m. d. De exemplu :

+5 −2 +2 -4 -2 +5 -2
+5 -2 +2 -4 -2 +5 -4
+6 -2 +2 -4 -2 +5 -2
-2 +2 +2 +2 +2 -2 -2
-3 +2 +2 +2 +2 -2 -2

Cînd două sau mai multe şiruri de intervale sînt identice, calculatorul este instruit să le marcheze pentru o tipărire specială. Ieşirea acestei programări se execută pe hîrtie de calculator astfel că diferitele şiruri de intervale ale întregului material care se prelucrează sînt imprimate pe un format vertical dublu sau triplu. Excepţie se face numai cînd două sau mai multe şiruri de intervale sînt identice, în care caz maşina este instruită să le tipărească într-un format vertical simplu. Rezultatul este că ochiul prinde repede variantele aparente, deoarece şirurile identice sînt strînse laolaltă, iar acele neasemănătoare între ele sînt separate.[4])

Valoarea acestui procedeu de folosire a calculatorului s-a evidenţiat în cursul prelucrării materialului sîrbo-croat cules de Bartók, calculatorul a semnalat variante şi erori de

+2 +2 +2 -2 -2 -2
+2 +2 +2 -2 -2 -2
+2 +2 +2 -2 -2 -2
+2 +2 +2 -2 -2 -3
+2 +2 +2 -2 +3 -2
+2 +2 +2 -2 +3 -2

clasificare care scăpaseră atenţiei lui Bartók însuşi. De asemenea, cu prilejul alcătuirii unui index al melodiilor din Maramureş culese de Bartók şi care va figura ca un adaos la vol. 5 al lucrării lui *Muzica populară românească*, calculatorul a semnalat că melodia nr. 15 *Colind din Maramureş* — o melodie din patru secţiuni, are secţiunea a treia cu o structură a conţinutului de tip e, şi că această secţiune este o variantă de contur a primei secţiuni a melodiei din Maramureş nr. 88 a. Un alt exemplu este *Colindul din Maramureş* melodia nr. 11 a cărei primă secţiune (A) pare a fi o variantă de contur a ultimei (D) secţiuni a melodiei din Maramureş nr. 108.

Unele procedee statistice interesante pot fi aplicate melodiilor codificate sau şirurilor de intervale (v. Suchoff 1969). Problemele privitoare la indexarea ritmului pot fi de asemenea abordate de calculatorul electronic (v. Suchoff 1968). De egală importanţă este o metodă nouă care asociază material periferic, adică date extramuzicale, cu melodii codificate şi prin care se obţin ieşiri imprimate sub forma de concordanţe indexe şi tabulări statistice.[5]) Toate aceste tehnici sînt utilizate în prezent în studiul ştiinţific al materialului adunat de Bartók, precum şi al altor materiale etnomuzicologice. În cursul anilor 1941 şi 1942 cînd Bartók lucra la studiile lui despre muzica populară sîrbo-croată şi românească, el nu a compus nimic. Dacă în cursul acelor doi ani el ar fi avut posibilitatea de a folosi calculatorul pentru cercetările lui etnomuzicologice, poate că ar mai fi găsit timp şi energie suficiente pentru a adăuga şi alte capodopere pe lîngă acelea pe care le-a creat în ultima perioadă a vieţii lui în America.

În româneşte de RADU GEORGESCU

[4]) Indexul terminat poate fi prevăzut cu tot felul de informaţii utile muncii de cercetare. De exemplu, sistemul „Ford Columbia Music Representation" poate fi adaptat pe aceeaşi linie cu şirul intervalelor, permiţînd astfel compararea ritmurilor, a calităţii intervalice, prezenţa notelor repetate, fără a mai consulta notaţiile muzicale originale. Denumirea de clasificare, numărul curent al melodiilor, a cartelelor şi alte informaţii similare pot fi de asemenea tipărite, dacă datele cerute figurează convenabil pe cartelele perforate.

[5]) Elaborată de dr. Heller, director al I.C.R.H.. (Universitatea New York), sub denumirea prescurtată GRIPHOS), General Retrieval and Information Processor for Humanities-Oriented Studies), această metodă este folosită de reţeaua „Museum Computer Network and the Library of the United Nations (şi de Biblioteca Naţiunilor Unite — în traducere)

TIMOTEI POPOVICI

Cei ce l-au cunoscut îşi amintesc de figura sa austeră, avînd ceva din spiritul medieval reţinut al vechilor hidalgo, dintr-o Spanie a trecutului. Sufletul îi era într-o veşnică vibraţie, doritor sincer de bine şi de frumos, într-o lume echilibrată şi senină. Aş spune că avea ceva din bunătatea lui Ioan D. Chirescu ; ca şi decanul muzicii româneşti din zilele noastre era perfect conştient că un adevărat artist trebuie să fie condus în toate acţiunile sale de un înalt simţ etic şi cetăţenesc.

„Cîntarea — spunea el — *este unul din cele mai puternice mijloace de educaţie. De aceea, pedagogia a stabilit ca scop principal al ei în şcoală, cultivarea tuturor sentimentelor bune omeneşti... iar ca al doilea scop, dezvoltarea gustului muzical şi al culturii estetice şi artistice în măsura posibilă în cadrul de organizare al fiecărei şcoale. Acest îndoit scop e în funcţie de cîntecele ce se introduc în şcoală ca material propriu al instrucţiei muzicale. Din punct de vedere muzical, aceste cîntece să aparţină acelui gen de muzică în care se reflectează puternic sufletul poporului. Aceasta e cîntecul popular, care e cea mai curată muzică naţională, dimpreună cu cîntecul în gen popular. Pentru rostul mare al său de factor de educaţie, pedagogia modernă îi dă locul de onoare în programa învăţămîntului muzical".*

S-a născut la 20 august 1870 în comuna Tincova, din poetica regiune a Banatului şi moare la 11 iunie 1950 la Sibiu. Studiile le-a urmat la Conservatorul din Iaşi între anii 1893 şi 1894 cu reputatul Gavriil Musicescu. Timotei Popovici s-a afirmat ca un valoros compozitor şi profesor de muzică la Şcoala normală „Andrei Saguna" ; a atras atenţia şi prin activitatea sa de dirijor de coruri la Sibiu şi la Braşov, iar în anul 1920 se numără printre fericiţii fondatori ai *Societăţii Compozitorilor Români,* bucurîndu-se de o binemeritată stimă din partea întregii generaţii enesciene a timpului.

Timotei Popovici nu a simţit nevoia să scrie muzică instrumentală şi nici dramatice opere sau oratorii. Temperamentul său creator era liric prin excelenţă şi mai apropiat de estetica cu nuanţe semănătoriste a unor poeţi ca Ştefan Octavian Iosif, Octavian Goga, sau a unor personalităţi pe care le-a cunoscut şi le-a apreciat în mod deosebit, ca Nicolae Iorga sau Mihail Sadoveanu. A preferat miniatura corală iar în acest sens reliefăm un melos cald, simplu, deosebit de cantabil, uneori încadrat în diatonismul gamelor major-minore, de tip apusean, alteori în moduri naturale, de o esenţă folclorică străveche. Ritmurile şi veşmîntul armonic erau foarte expresive şi atrăgeau atenţia chiar celor mai exigenţi specialişti prin firescul înlănţuirii lor. S-au impus în mod deosebit piesele *Fetele casnice, Cucule peană galbină, La oglindă, Morarul, Cîntecul de leagăn, Păsărica în timpul iernii, Mămăruţă ruţă, Sfat bun, Capra cu trei iezi, Cloşca* şi nenumărate cîntece patriotice. În acestea din urmă se evidenţia un înalt sentiment de dragoste pentru pămîntul natal ; se cuvine a aminti că alături de Ion Vidu, George Dima şi bravii Mureşeni a militat pentru înlăturarea tiraniei imperiului Austro-Ungar şi sub acest aspect recurgeau la simboluri poetice şi muzicale foarte plastice. După cum nemuritorul cîntec al lui Ion Vidu *Preste deal* semnifica în pofida poeziei aparent neangajate — *Preste deal la Nana în vale, Mîndru trandafir răsare* ... unificarea tuturor românilor într-o singură ţară, chemînd la luptă hotărîtă întregul popor de „Preste deal"... tot aşa dramaticul său poem *Regele munţilor,* alcătuit din cîntecele populare despre Avram Iancu, şi conceput pentru sopran, tenor, cîntec din fluier, semnal de tulnic şi cor mixt, era o expresie fidelă a admiraţiei sale neţărmurite faţă de acela care intrase deja în legendă, prin înaltul său simţ de dreptate şi libertate socială, erou ce ţinea ca un simbol incandescent veşnic trează dorinţa de luptă a unui popor împilat de veacuri.

A mai scris şi multe alte lucrări în care străbăteau şi ramificaţii ale muzicii bizantine şi elemente ritmico-modale de demult. Lumea sa e a satului românesc de ieri, unde bătrînii vorbesc într-un ton evocator de baladă dragilor lor nepoţi despre vremuri trecute, bunica toarce într-o ambianţă nostalgică, tineri privesc într-un climat elegiac autumnal cocorii ce părăsesc ţara spre locuri depărtate în ambianţa aromată a mărilor sudice, în timp ce poetul satului contemplă o natură plină de prospeţime, într-un ton de fină muzicalitate şi fior liric, fremătător...

Timotei Popovici reprezintă unul din creatorii care a tălmăcit într-un colorit limpede, cristalin, nu numai duioşia umană a vieţii pastorale româneşti, căci el rămîne în egală măsură şi vestitorul unei lumi mai bune, cu un climat optim pentru desfăşurarea unei vieţi fecunde în strînsă concordanţă cu o artă nobilă, cu esenţe umaniste.

DORU POPOVICI

FESTIVAL SIBIAN

Pe harta Festivalurilor muzicale, Sibiul ocupă în ultimii ani un loc tot mai distinct.

„Cibinium" — festivalul menit să cristalizeze tot ceea ce rodnicii creatori sibieni au făurit în anii din urmă, se înscrie tot mai mult în agenda manifestărilor artistice ale țării ca un spectacol unic, captivant prin autenticitate și varietate, ca un complex colocviu artistic în care forțele județului Sibiu au *intrat* într-o antrenantă competiție cu formații similare și cu creatori din alte centre artistice ale țării.

Organizat numai la o săptămînă de la încheierea celei de-a V-a ediții a Festivalului enescian, Cibinium '70 a fost concentrat în acest an în jurul manifestărilor muzicale. Bucurîndu-se și de participarea unor formații străine care au onorat Festivalul enescian, (ansamblul italian Gasparo da Salo a concertat și la Sibiu) „Cibinium "70" deși a cuprins, ca și în anii trecuți o vastă gamă de manifestări artistice, (un tîrg concurs al olarilor, spectacole teatrale, concerte simfonice și camerale, simpozioane pe teme artistice, vernisaje de expoziții de artă plastică, spectacole muzical—folclorice) un număr sporit de manifestări muzicale, și-a fixat drept principal obiectiv reliefarea cîtorva dintre valorile componiste și interpretative ale Sibiului.

Sibiul este un oraș de mari tradiții muzicale, un oraș de continue convergențe artistice. La Sibiu au activat în secolele 16 și 17 Ostermayer, Bakfark, Reilich, la orga Bisericii Evanghelice a cîntat mulți ani Petrus Schimert, la Sibiu au concertat Liszt, Brahms, Joachim, Enescu, Richard Strauss. La Sibiu a luat ființă în secolul trecut celebra Reuniune română muzicală în fruntea căreia s-a aflat mulți ani Gh. Dima. La un excepțional de interesant simpozion științific pe tema : „Din mișcarea muzicală sibiană" (simpozion la care au prezentat referate prof. Gh. Șoima, dirijorul Henry Selbing, prof. Constantin Catrina din Brașov, conf. univ. Ioan R. Nicola de la Cluj) au fost reliefate multe elemente care atestă nu numai tradițiile muzicale ale Sibiului ci și pregnanta transmitere a acestor tradiții în viața contemporană a orașului.

Fixîndu-și drept principal obiectiv sublinierea cîtorva momente din viața muzicală a Sibiului „Cibinium 70" a cuprins printre alte manifestări, un concert coral-simfonic susținut de corul „Gh. Dima", corul Sindicatului învățămînt și Filarmonica Sibiu (printre lucrările integrate în program remarcăm Uvertura *Alma mater* de Gh. Șoima dirijată de compozitor) un concert simfonic dat de orchestra Filarmonicii Sibiu ; dirijor Henry Selbing, solist Ivry Gitlis din Israel) în care am putut asculta piesa lui Alexandru Pașcanu *In memoriam*, *Concertul pentru vioară și orchestră în Re major* de Paganini și o interesantă tălmăcire prin consistența ei stilistică a *Simfoniei a-II-a* de Brahms, — un concert coral-simfonic sus-

Corul de cameră al Casei de Cultură din Sibiu

ţinut de corul „Bach" şi orchestra Filarmonicii din Sibiu (dirijor Franz Xaver Dressler), un concert de muzică de cameră al Casei de cultură a municipiului Sibiu şi un concert de orgă susţinut de Franz Xaver Dressler la Biserica Evanghelică.

Am vrea să insistăm, din suita acestor manifestări, asupra concertelor care l-au avut drept protagonist pe Franz Xaver Dressler, muzicianul care şi-a dăruit aproape jumătate de veac înfloririi activităţii muzicale sibiene. În simfonicul dirijat la pupitrul Corului „Bach" şi al Filarmonicii Sibiu, Fr. X. Dressler a programat, alături de *Tripartita* sa, o piesă pentru orchestră de coarde, suflători de lemn şi timpani, structurată într-o *Intradă*, o *Arie* şi o *Toccată*, o piesă demonstrînd mai puţină inspiraţie creatoare la un riguros meşteşug componistic, *Pastorala „Acis şi Galathea"* de Händel pentru solişti, cor şi orchestră.

În programele trecutei ediţii a „Cibiniumului," iubitorii muzicii din Sibiu au putut asculta prezentată în formă de concert, o versiune a operei lui Gluck *Orfeu şi Euridice*. De astă dată *„Acis şi Galathea"* înscria în program una din cele mai frumoase pagini dintre opusurile zămislite de Händel în anii în care călătorea în vechile centre ale culturii muzicale italiene. Programarea unui opus care solicită un aport muzical perfect pus la punct era, fără îndoială, un act temerar. Dragostea de muzică a instrumentiştilor, contribuţia meritorie a unui grup de solişti (din care trebuie remarcaţi excelenta interpretă a partiturilor oratoriale, Emilia Petrescu şi basul Helge Bömches de la Teatrul Muzical din Braşov), strădaniile corului de a depăşi orizonturile unui ansamblu de amatori, au învins nenumărate piedici oferindu-ne o tălmăcire care chiar dacă nu depăşea limitele unei prime lecturi, oferea sărbătorii muzicale sibiene o piesă de rezistenţă din marea literatură vocal-simfonică.

O neuitată seară de bucurii muzicale a oferit sibienilor, la actualul festival, organistul Franz Xaver Dressler. La orga Bisericii Evanghelice, străvechi monument transilvănean, în decorul unor impunătoare opere de artă, Fr. X. Dressler ne-a oferit un amplu recital care a integrat cîteva semnificative valori ale literaturii pentru orgă din care amintim *Passacaglia* de Frescobaldi, *Patru corale, Toccata, Fuga în Fa major* de Bach, *Concertino-ul în Do major pentru orgă şi instrumente de coarde* de Mozart.

Dragostea deosebită cu care sute de iubitori ai artei din oraşul de pe malul Cibinului au urmărit Festivalul atestă nu numai largile rezonanţe pe care le poate avea un Festival artistic, profilat pe manifestări muzicale ci solicită organizatorilor găsirea modalităţilor capabile de a oferi şi viitoarelor ediţii ale „Cibiniumului" seria de manifestări muzicale demne de valorile străvechiului centru artistic al ţării.

T. IOACHIM

FESTIVALURI CORALE LA SUCEAVA ŞI BRAŞOV

Început la Piteşti şi Lugoj, ciclul de festivaluri corale organizat de Casa Centrală a Creaţiei Populare în colaborare cu Comitetul de Stat pentru Cultură şi Artă şi Uniunea compozitorilor, a continuat în oraşele Suceava şi Braşov, centre cu veche tradiţie muzicală, desfăşurîndu-se sub efigia a doi mari precursori : Ciprian Porumbescu şi Gheorghe Dima.

Festivalul de la Suceava a adus timp de două zile, pe scena frumoasei săli a Casei de cultură a sindicatelor, un adevărat monument de artă, alaiul a 31 de formaţii aparţinînd aşezămintelor culturale şi sindicale din 21 de judeţe ale ţării şi din Municipiul Bucureşti, tematica sa, axîndu-se, ca şi în cadrul festivalurilor de la Lugoj şi Piteşti, pe abordarea unui repertoriu de cîntece de masă şi patriotice.

Trecute la loc de cinste în programul fiecărei formaţii participante, lucrările compozitorului de la Stupca, acela care odinioară animase ca nimeni altul mişcarea corală pe frumoasele plaiuri moldovene şi braşovene, au răsunat cu putere, din miile de piepturi, emoţionîndu-ne acum ca şi atunci lucrări ca *Pe al nostru steag* şi *Cîntecul tricolorului, In ţara fagilor, Serenada, Cît îi ţara românească, Românul, Noapte de Primăvară* sau *Altarul Mănăstirii Putna*, pe versuri de V. Alecsandri socotită una dintre primele cantate din muzica românească, toate, au fost redate asemeni cerinţelor creaţiei acestui mare patriot-compozitor, într-o interpretare pătrunsă de farmec şi nuanţe pline de prospeţime, în acelaşi timp străbătută de accente de dramatism, dovedindu-ne, o dată mai mult, că muzica corală a lui Ciprian Porumbescu se bucură după atîţia ani de o largă preţuire în zilele noastre. De aceiaşi preţuire s-au bucurat şi lucrările altor precursori ca Musicescu, Mureşianu, Kiriac, Vidu. Vorbind despre repertoriu vom adăuga tendinţa firească, manifestată de aproape toate formaţiile, de a include în programul prezentat cel puţin o lucrare din repertoriul clasic şi universal al genului, aplecîndu-se cu multă rîvnă şi dragoste asupra unor pretenţioase pagini corale de Pierre Certon, Daniel Friederici, Claude le Jeune, Beethoven, Mendelssohn Bartholdy, Smetana, Brahms, Weber, Donizzetti, Verdi ş. a. Dacă la toate acestea,

vom adăuga numeroasele lucrări ale compozitorilor români contemporani, constatăm fără îndoială, bogăția și varietatea repertoriului, un bun cîștigat și statornicit în cadrul mișcării corale de amatori din țara noastră.

Desigur, nu va fi posibilă, în cadrul acestui material, analiza amănunțită a evoluției fiecăreia din cele 31 de formații, dar trebuie relevat că, pe lîngă o participare masivă față de cele anterioare de la Pitești și Lugoj, festivalul de la Suceava se înscrie ca o reușită și în ce privește nivelul interpretativ. Majoritatea formațiilor participante au manifestat de asemenea o grijă deosebită pentru calitatea interpretării, a cîntului nuanțat, însușirii în profunzime a textului muzical-literar, redarea cu strictețe a stilului, a atmosferei epocii în care au fost compuse lucrările abordate. Asemenea atribute le-am desprins în evoluția *Corului mixt al Căminului cultural Buteni—Arad*, condus de Paul Paradenco, formație sătească care a entuziasmat printr-o interpretare plină de prospețime, o riguroasă respectare a agogicei lucrărilor, socotită de altfel revelația întregului festival. Pe aceeași linie de interpretare situăm evoluția altor coruri ca cel al *Căminului cultural Ruginoasa—Iași (dirijor* Radu Stancu),*Corul mixt al Casei de cultură a sindicatelor din Galați* pregătit de Ion Mieroiu, cel al *Căminului cultural Podoleni — Neamț* (dirijor Vasile Pîrlea), *Corul mixt al Palatului Culturii din Ploiești* (dirijor Gheorghe C. Ionescu), formație cu o veche tradiție, a cărei bună interpretare i-a adus laurii mai multor concursuri republicane, *Corul mixt al Căminului cultural Mediașul Aurit—Satu Mare* (dirijat de Ion Micu și Lazăr Neagu) în evoluția căruia am desprins certele posibilități interpretative ale solistei Aurelia Bauxman, *Corul mixt al sindicatului C.F.R* — Feteşti (dirijor Claudiu Negulescu), formație de curînd sărbătorită la împlinirea unui sfert de veac de activitate, și unde, de asemenea remarcăm aportul substanțial al soliștilor Steliana Colos și Bogdan Pancu, ș. a.

Și cu prilejul acestui festival am remarcat tendința alcătuirii unor formații bărbătești bine puse la punct și care au cucerit numeroase aplauze printr-o interpretare plină de avînt, prin grija pentru redarea celor mai subtile nuanțe, învingerea cu ușurință a unor dificultăți ce le prezintă acest gen de formații. Astfel, ne-am reîntîlnit cu *Corul bărbătesc al Palatului Culturii din Pitești* pregătit de inimosul dirijor Emanoil Popescu, alături de care a evoluat în aceiași manieră, Corul „Armonia" al sindicatelor din Municipiul Brăila (dirijat de Andrei Hainel, Lucian Șoancă și Petre Beșchea), *Corul Căminului cultural Șiria-Arad* condus de Dumitru Popovici, *Corul Căminului cultural Bosanci-Suceava* (dirijor Silvestru Andrișan) și cel al sindicatului forestier Pojorîta-Suceava sub conducerea lui Dumitru Găinaru ș.a.

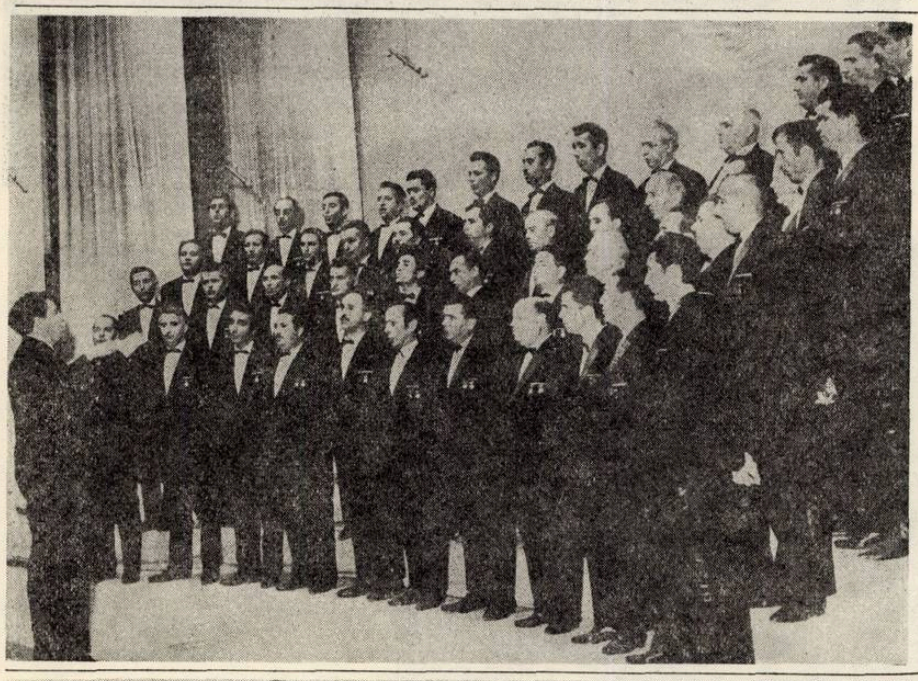
Au existat desigur și cîteva formații a căror interpretare a scos la iveală neomogenizarea compartimentelor, cîntul nenuanțat, superficialitatea însușirii pieselor abordate (Corul mixt al sindicatului Fabricii de postav Buhuși-Bacău, cel al Casei de cultură din Buzău, al Casei de cultură Bistrița-Năsăud ș. a.). Din păcate, la acest capitol, trebuie să includem o formație cunoscută ca aceea a Corului mixt al sindicatelor Uzinelor „Republica" și „23 August", condusă de Vasile Dogaru, a cărei evoluție, în cadrul acestui festival, a dezamăgit.

Orașul Brașov, a cărui faimă muzicală a trecut de mult granițele țării, s-a dovedit gazdă ideală a unei frumoase manifestări: Festivalul coral-cameral „Gheorghe Dima".

Acest festival, care a reunit timp de două zile, în Palatul Culturii, cele mai bune coruri ale artiștilor amatori din județele Mureș, Ilfov, Sibiu, Suceava, Craiova, Bacău, Brașov, Timișoara, Cluj, Hunedoara și Municipiul București, încheie de fapt ciclul celor patru festivaluri corale organizate de Casa Centrală a Creației Populare în colaborare cu Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă și Uniunea compozitorilor din R. S. România și poate fi socotit apogeul acestui mănunchi de reușite manifestări.

La acest Festival, trebuie să remarcăm admirabila evoluție a *Corului Casei de Cultură a Municipiului Suceava,* condus de Ștefan Pintilie sau a *Corului Sindicatului sanitar din București* (dirijor dr. Mircea Diaconescu), *Ansamblul vocal-instrumental „Pro Musica"* al Casei de cultură „Mihail Eminescu" sectorul II București sub bagheta dirijorului Horst Gehann, *Corul Casei de Cultură a Municipiului Sibiu* pregătit de Doru Constantiniu ș.a. formații care, detașîndu-se printr-o bună sonoritate, frumusețea emisiei, puritatea intonației, calități demne de coruri cu înaltă calificare, interpretarea acestora ne-a purtat fără să vrem cu gîndul la celebrul „Madrigal" al lui Marin Constantin, acel ansamblu vocal perfect care a dus faima viersului românesc pe toate meridianele lumii. Era mai mult decît firesc, ca această formație atît de apreciată și îndrăgită să găsească un larg și viu ecou în rîndul fervenților iubitori ai artei corale din țara noastră, și e reconfortant să constatăm că, la numai 7 ani de la înființarea „Madrigalului" a fost posibilă organizarea unui reușit festival coral-cameral al artiștilor amatori cum a fost cel de la Brașov. Corurile de mai sus, pe lîngă grija deosebită pentru alegerea repertoriului,

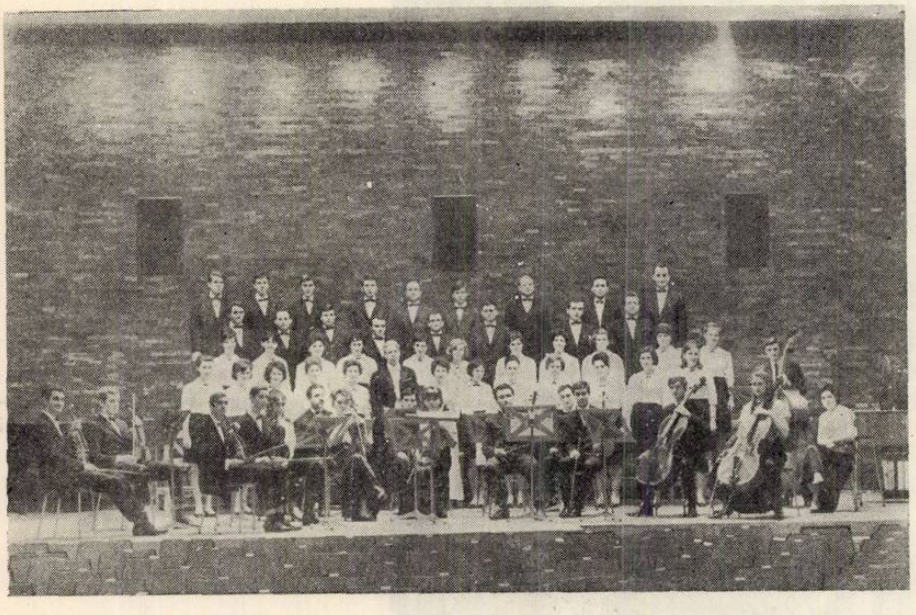
Corul mixt al Căminului cultural din Buteni-Arad



Corul bărbătesc al Palatului Culturii din Piteşti

Corul mixt al Palatului Culturii din Ploieşti

Corul de cameră din Suceava



Ansamblul vocal-instrumental „Pro Musica"

format în mare majoritate din piese specifice acestui gen, ne-a impresionat în mod deosebit prin asimilarea organică, în migăloase repetiții, a sensului diferitelor stiluri abordate, prin rezolvarea optimă a unor dificile probleme de tehnică interpretativă.

Meritorie ne-a apărut și evoluția Corului Palatului Culturii din Brașov (dirijor Nicolae Țurcanu), al Casei de Cultură a sindicatelor din Craiova condus de Constantin Ungureanu, a formației feminine a sindicatului învățămînt Timișoara (dirijor Mircea Idvoreanu) a Casei de cultură a Municipiului Cluj (pregătit de Lucia Gabriela Crețu) sau a Casei de Cultură din Bacău (dirijor Alexandru Vrînceanu) ș.a. formații în plină ascensiune, unele recent înființate, toate cu certe posibilități de a dobîndi noi valențe în însușirea măestriei interpretative. Au existat desigur și cîteva formații cu o evoluție modestă, formații ce vor trebui să depună eforturi considerabile pentru a se putea înscrie în ierarhia atît de pretențioasă a formațiilor coral-camerale din cadrul unui festival.

Fapt îmbucurător, majoritatea formațiilor au manifestat o deosebită grijă pentru includerea în repertoriu a unor valoroase pagini din muzica românească a compozitorilor precursori sau contemporani. Astfel, pe lîngă coruri de Dima, obligatorii în programul tuturor forma-

ţiilor, Kiriac, Flondor, Cucu, Hubic, Galinescu, lucrări de o neasemuită frumuseţe, melodii pătrunse de fină muzicalitate, în care intuim punerea în valoare a modalismului cîntecului popular, redarea cu o mare plasticitate a sufletului omului simplu, încrezător în frumuseţea vieţii, am mai ascultat o serie de lucrări din repertoriul contemporan al genului de Sabin V. Drăgoi, Dimitrie Cuclin, Paul Constantinescu, Mihail Jora, Marţian Negrea, Sigismund Toduţă, Doru Popovici, Achim Stoia, Laurenţiu Profeta, Liviu Comes, Tudor Jarda, Vasile Popovici, Nicolae Ursu, Florin Comişel, Vasile Timiş, Victor Iuşceanu ş.a., pagini de o certă valoare artistică, caracterizate prin folosirea unui modalism diatonic, cu o interesantă polifonie şi armonie, din care nu lipsesc elemente ale tehnicii contemporane ca politonalitatea, eterofonia, variaţia ritmică etc. în majoritate întîlnind, direct sau transfigurat, note comune, elemente de folclor.

Fără îndoială, primul festival al Corurilor de cameră, reprezintă şi primul pas, făcut cu curaj într-o nouă direcţie, ne dezvăluie tendinţa manifestată de tot mai multe formaţii corale de amatori de a se îndrepta spre sferele elevate ale muzicii.

CONSTANTIN RĂSVAN

DE PESTE HOTARE

DARMSTADT
PARIS
VARŞOVIA

Într-un an plin de evenimente şi comemorări muzicale de nuanţe şi tendinţe dintre cele mai diferite, an în care Bucureştiul a găzduit cea de a V-a ediţie a Festivalului şi Concursului „George Enescu" — (prilej fecund de teze şi antiteze) — a extrage o sinteză dintr-un itinerar de cercetare muzicală pare o iniţiativă destul de complicată.

Aceasta, avînd în vedere complexitatea de fapt a fenomenului contemporan, larg deschis în epocă, unde opoziţiile se manifestă în forme dintre cele mai contradictorii într-o lume în care distanţele nu mai contează şi, paradoxal, apropierile par mai imposibile ca oricînd.

Dacă m-aş referi numai la individualităţi de seamă cercetate în acest răstimp, care exprimă şi reprezintă fenomenul cu precădere în ultimii 10—15 ani, şi cărora muzica nouă le datorează mai mult decît altora la un loc : Boulez, Stockhausen, Ligeti, Globokar, Xenakis, şi grupul de interpreţi care au susţinut Darmstadt-ul muzical timp de mulţi ani : Christoph Caskel, Alfons şi Aloys Kontarski, Siegfried Palm şi alţii, aş putea afirma că în afară de mişcarea muzicală americană — iniţiată şi dezvoltată de John Cage, inexistent întîmplător în programele din Darmstadt şi Varşovia din acest an — şi cea italiană (Nono, Berio), esenţialmente, — adăugîndu-se masiva prezenţă în programele Varşoviei a muzicii nordice — ar trebui menţionat şi comentat cam tot.

Mi-a lipsit într-adevăr, opinie şi regret împărtăşite de colegi sud-americani şi japonezi, muzica ţării din care plecam. Totuşi japonezii au fost consolaţi de minuţioasele expuneri despre **timp** incluse în cursurile lui Stockhausen — proaspăt întors de la Osaka, unde în cadrul expoziţiei internaţionale a efectuat săptămîni întregi de muzică frecventată de milioane de auditori — cît şi de un concert integral de muzică japoneză de avangardă ce urma să aibă loc la Berlin în cadrul „Berliner Festwochen" între 20 sept. şi 9 oct.

Renunţînd aşadar a urmări apropierile, m-au interesat în special diferenţele, opoziţiile esenţiale ; ar fi unicul punct de plecare al unei analize posibile a fenomenului actual. Ceea ce astăzi se aseamănă încă, nu reprezintă decît un soi de particular impropriu generalizat, o industrie inutilă a unor finalităţi care prin definiţie nu se mai pun. Va fi necesar în cele ce urmează să ne lămurim.

Desigur. Pierre Boulez contează în muzica nouă ca una din figurile cele mai proeminente ale grupului din Darmstadt şi ale şcolii franceze în special. Activitatea sa multiplă în domenii diferite : creaţie, muzicologie (de fapt ordonarea teoretică a propriilor principii de creaţie), pedagogie şi dirijat, îi asigură o poziţie inegalabilă. Am avut posibilitatea de a-l urmări în cadrul unui concert dirijat în festivalul de tineret de la Bayreuth : Debussy, Messiaen, Boulez, Varèse, Stravinski. Un concert remarcabil realizat într-un număr record de mic de repetiţii — majoritatea instrumentiştilor, tineri neexperimentaţi — cu o siguranţă şi o precizie în execuţie de-a dreptul impresionantă. Ceea ce desigur nu ne-ar putea îndreptăţi a crede că numai un tineret lipsit de rutine şi obiceiuri ar fi capabil să dea muzicii noi sensurile reale (deşi în mare parte experienţele ulterioare ne-au confirmat contrariul).

Prezenţa lui Boulez la pupitru este realmente un eveniment. În ceea ce ne priveşte, îl cunoaştem ca teoretician şi compozitor. Dar cine ne poate împiedica să-i dorim prezenţa într-o sală de concert din Capitală ?

„Cunoaşteţi ceva Domnule Boulez despre muzica românească ?

„Absolut nimic".

„Noi vă ştim şi vă admirăm de ani de zile". Avem în ţară muzică şi orchestre care v-ar putea interesa. Avem un tineret dornic de a vă auzi vorbind şi comentînd.... Vechi relaţii culturale cu Franţa...."

. . . . . .

„Nu mai mergeţi la Darmastadt de mulţi ani...

„Sînt la oarecare vîrstă. Darmastadt-ul ar trebui împrospătat cu noi generaţii de muzicieni".

„Mai scrieţi, domnule Boulez ?"

„Da. Sînt pe cale de a-mi restrînge activitatea de şef de orchestră"...

(Discuţii înaintea unui concert)

În acelaş festival, extrem de apreciată prezenţa prof. Dumitru Pop, dirijînd un concert de muzică veche şi extrem de regretată absenţa operei de cameră „Secretul lui Don Giovanni" de Cornel Ţăranu. Încă o ocazie ratată pentru muzica românească...

Darmstadt-ul la ediţia jubiliară de 25 de ani apare deosebit de frămîntat de contradicţii interne (de fapt lipsite de contradicţie).

Remarcăm cursurile susţinute de Ligeti (analiză a unor lucrări personale), Stockhausen (micro şi macrocontinuum, metacolaje şi integrare, expansiunea scării tempilor, Rukkopplung — cu exemplificare — Spektralharmonik — Stimmung, Mikrophonie I — expansiunea dinamicii, muzică spaţială) — trecerea integrală în revistă a activităţii sale cu expunerea tehnicilor componistice întrebuinţate —, discuţiile despre o nouă funcţiune a interpretului, iniţiate şi susţinute atît teoretic cît şi în practică de către Vinko Globokár cu „New Phonic Art Ensemble" compus din interpreţi de excepţională valoare (Carlos Roqué Alsina, pian, orgă electronică, Jean Pierre Drouet. — percuţie — Michel Portal — clarinet, saxofon — Vinko Globokar — trombon —) ; cursul susţinut de Günther Becker, despre funcţia sunetului modulat electric şi, în special, cursurile instrumentale pentru interpreţi şi compozitori (pian, vioară, violoncel ; Alfons şi Aloys Kontarski, Saschko Gavriloff, Siegfried Palm ; expunerile lui Ladislav Kupkovič, despre noi forme de concert (în aer liber în totalitatea spaţiilor cuprinse în edificii diferite, concerte pentru publicul participant ; etc.).

Va fi imposibil a cuprinde detailat toate problematicile de mai sus ; ne vom mărgini a surprinde numai o serie de implicaţii ce ni se par importante în special în sensul definirii poziţiei actuale a Darmstadt-ului în mişcarea muzicală contemporană.

În jurul anilor 1960, unul din marii noştri maeştri ne-a urat (în urma unor audiţii de muzică nouă) : „Vedea-v-aş la Darmstadt !" (tonul face muzica . . .). De fapt, urarea s-a împlinit peste vreo 6—7 ani. În anul 1966, un grup de compozitori români au beneficiat — în urma unui concert care a avut loc la Varşovia cu un an înainte şi care a făcut cunoscută muzica românească de acest gen pentru prima dată peste hotare — de invitaţii şi burse pentru cursurile de vară de la Darmstadt.

Acestora li s-au mai adăugat altele în anii următori. În momentul de faţă un număr destul de impozant de compozitori şi interpreţi români au trecut prin Darmstadt odată sau de mai multe ori.

Una din principalele obiecţii ridicate de către cursanţii acestui an — în diferite cadre — împotriva manifestărilor ce au avut loc, a fost desigur caracterul (perpetuat în ultimii ani) oarecum limitat, la sfera germană al informaţiei. Dacă au existat multiple prezenţe internaţionale judecînd după apartenenţa naţională a lectorilor şi compozitorilor cuprinşi în programe, s-a observat în genere că aceştia îşi desfăşoară de mulţi ani activitatea în diverse centre culturale germane.

Din acest punct de vedere s-au ridicat voci şi amintiri ale anilor 1957—1962, cînd Darmstadt-ul reprezenta un forum internaţional de activitate, cultură şi informaţie diferită despre noul fenomen muzical ce urma să se concretizeze. Acest deziderat s-a pierdut încetul cu încetul prin abandonul voluntar sau nu al unor nume şi prin neintegrarea altora capabile a le înlocui (lucru foarte dificil de altfel).

Este de netăgăduit faptul că în ultimii 5—6 ani noţiunea de Darmstadt este principial legată de noţiunea — de incontestabilă importanţă — de Stockhausen sub toate ipostazele. Este greu a te sustrage influenţei sau farmecului unei reale personalităţi perpetuu angajată pe căi şi pe drumri nu tuturora dat să le judece, dar nu în afara judecăţii. Dar acesta ar fi un alt aspect al problemei. Ne-au apărut ridicole obiecţii, riposte şi pseudoopoziţii provenite din cercuri nechemate împotriva unui dat, formulat şi exprimat cu consecvenţă, ce îmbrăţişează mai bine de 15 ani zi cu zi. Pentru a înlătura este necesar a opune o valoare cel puţin similară în implicaţii : gîndire, reflexie, luciditate.

Din acest punct de vedere prezenţa formaţiei de **free music** a lui Vinko Globokar ca şi consideraţiunile sale şi ale grupului referitoare, la rolul fundamental şi de neînlocuit al **interpretului** în orice muzică, ne-au părut tonice, lucid verosimile. Într-adevăr în cadrul unei grupe de interpreţi, precum cea menţionată, muzica se poate naşte spontan. Există reală creaţie a momentului. Ceea ce nu înseamnă că experienţele (demonstraţiile) efectuate ar reprezenta însăşi domeniul, sau versiunea în sine a creaţiei libere concrete ; pe undeva, creaţia din neant se izbeşte de incoerenţa unei comunicări lipsite de gramatică....

Desigur extrem de minuţioasele analize ale lui Ligeti privind două lucrări de cameră scrise în ultima perioadă ar putea furniza oricărui cursant o imagine despre infinitele faţete reliefabile, disociabile şi teoretic analizabile ale unui dat concret simplu ; prea puţin despre creaţia în genere a compozitorului (născut în Ardeal şi excelent cunoscător de limbă românească) care ocupă locuri extrem de importante în muzica ultimelor 20 de ani. S-ar putea afirma că azi muzica sa este la fel de prezentă în cele mai importante centre muzicale şi festivaluri de epocă ca şi muzica lui Bartok, în primii ani de după război. În decursul unei luni (septembrie—octombrie 1970) mai multe lucrări i se executau în festivalurile de la Darmstadt, Varşovia şi Berlin ; şi aceasta numai din ceea ce am putut observa direct străbătînd locurile. Mă întreb dacă este o simplă coincidenţă sau o universală recunoaştere a unei muzici dense, fără hiatus, inconsecvenţe şi renunţări, împlinind multe din valenţele ancestrale pierdute : ceea ce astăzi am mai putea numi profesionalism fără semnificaţii inutile nici în plus şi nici în minus.

...„Credeți, domnule Stockausen, că obiectul muzical concret v-ar oferi toate premizele unei dezvoltări coerente ? Socotiți principiul de ordine inerent obiectului ?"

„Mi-ai ascultat expunerile în ultimii doi ani ; știi ce înseamnă muzica intuitivă...

„Totuși ; m-ar interesa relația pe care o gîndiți dintre intuiția — să-i zicem — pură a obiectului și comunicare (ordonarea și dezvoltarea reglementată a acestuia...)

„Îmi vorbești de timpuri de mult trecute ; am încetat a-mi mai pune astfel de probleme structurale. În momentul creației, propria-mi intuiție venea permanent în conflict cu principiul de ordine, impusă în afara obiectului concret în evoluție...

„Înțeleg : senzația penibilă a alegerii în zona de confluență dintre libertate și necesitate. Dar mi se pare extrem de interesantă afirmația anterioară : obiectul în evoluție ! Adică : *transcrieți* în evoluția obiectului sau îi *determinați* evoluția ? În primul caz am avea de a face cu un comportament de natură mai de grabă *fizică* al obiectului, caz în care acțiunea umană se plasează la nivelul *percepției*. Este ca și cum am selecționa dintr-o mulțime de blocuri de piatră existența în natură, peste care apele s-au scurs în decurs de milenii sculptîndu-le, pe unul sau pe altul, expunîndu-le într-un muzeu. Gravura pietrei este în afara ordinilor de conștiință și semnificație (acțiune) umană. Selecționați un produs arbitrar constituit dintre altele de aceeași valoare și semnificație fără a demonstra de ce unul sau nu altul. Sau : *determinați* evoluția obiectului : în virtutea cărei ordini comunicabile non-incluse în obiect, pasibilă ai asigura coerența internă ? Ajungem oricum la noțiuni legate de un primat arhetipic. V-am admirat expunerile despre intuiția timpului în Orient și în Occident...

„Gîndirea dumitale este teribil de franțuzească. Nu mă convinge cîtuși de puțin. Faci teorii sau faci muzică ?...

„...Mă gîndesc la o anume practică spirituală a Orientului îndepărtat, o disciplină pregătind accesul la anumite stadii de conștiință inaccesibile stării curente. Din cîte știu, ea angajează deplina subiectivitate, stadiile cele mai avansate ale tăcerii ; restul (după un Occidental) ar fi literatură...

(Discuție terminată cu un interviu pentru Radio Beiruth, despre Japonia).

Trecînd asupra concertelor prezentate la Darmstadt (două concerte simfonice susținute unul de către Orchestra Radio Köln — dirijor Michael Gielen — și celălalt de către Simfonia Orchester des Hessischen Rundfunks — dirijor Hans Zender -), trei concerte de cameră (cvintetul de suflători din Stockholm, 2 concerte ale grupei de interpreți permanenți ai concertelor din Darmstadt : Aloys și Alfons Kontarski, Siegfried Palm, Christoph Caskel, Saschko Gavriloff), și un concert al grupei MHz a lui Günther Becker, am putea afirma că în acest cadru s-au manifestat poate lipsurile cele mai evidente în ceea ce privește opoziția de tendințe și orientări.

Va trebui să ne clarificăm asupra acestui punct. Ori cît de multiple ar fi prezențele individuale într-un cadru definit geografic, ele — chiar și cu orice intenție de opoziție teoretică sau estetică (dacă termenul în sine ar mai avea suficientă semnificație) nu se mai pot dezvolta independent de mediul cultural concret în care există. Esențialmente, variațiile individuale nu vor ajunge decît să reproducă — cu mai multă sau mai puțină autoritate — arhetipurile deja create care la vremea aceea reprezentau efortul necesar. (Dacă l-am parafraza pe Hegel am spune că idea absolută vorbește din cînd în cînd prin gura eroilor...). Este vorba despre un anumit sol, direct producător de valori circulînd într-un timp socialmente necesar impunerii lor în conștiința vorbitorilor.

Astfel, în majoritate — cu rare excepții — în muzica concertelor mai sus citate, ne-a fost dat să ascultăm versiuni lipsite de interes, academice, ale unei muzici funcționale plină de conținut novator și idee în momentul apariției ei. cu ani în urmă. Lucrări incapabile să mai producă măcar hilaritate sau scandal (tonice uneori : este de remarcat că publicul manifestărilor din Darmstadt se vădește adesea mai prezent, mai conștient și mai cunoscător decît cei prezenți în programele de concert...). Uneori aveai o penibilă senzație de suferință în fața unor atît de formidabile interpretări a unor muzici inutile.

Extrem de vociferată ideea renunțării apriorice la orice convenționalism, la orice instrumental tradițional, transformarea prin supramodulare electrică a tuturor surselor de emisie sonoră (existente sau nu), electronizare cu orice preț și mijloace. Piedica ar fi tocmai convenționalizarea lipsită de infinit a acelorași procedee, secătuirea muzicii de prezență umană, practică vitală, densitate și altele pe care nu avem nici loc și nici cădere a le mai menționa.

De fapt nu în aceasta și-ar găsi sensul așa zisa mișcare spontan organizată de protest împotriva profilului cursurilor și manifestărilor din acest an. Dintr-o moțiune de protest redactată (la fel de spontan) în trei limbi și împărțită tuturor participanților, cu propuneri și altele, nu rezultă decît intenția de înlocuire a unui rău prezent (dar cu un mare trecut) cu un alt rău neavînd nici măcar trecut (ca să nu vorbim de perspective).

Darmstadt-ul în momentul de față suferă spiritualicește din lipsă de opoziție esențială. Dar acestea nu sînt și nu vor fi niciodată opoziții de grupe ad-hoc și clanuri diverse ; opozițiile reale nu se pot stabili decît între culturi îndepărtate, între centre de lucru dezvoltate independent în *contemporaneitate* (accentuez ultimele două cuvinte) între centre diferite de asimilare și dezvoltare a limbajului și mesajului contemporan. Atîta timp cît Darmstadt-ul se va mărgini să *suprapună* fără să *opună*, nu va putea menține tensiunea internă a dezvoltării dialectice ulterioare a fenomenului pe care îl reprezintă.

Două exemple ni se par mai concludente decît orice teoretizare : noutatea absolută a lui John Cage

în muzica contemporană (distanță în spațiu față de Europa) și incontestabilul interes suscitat de o lucrare prezentată în concertul de închidere : *Dschen* pentru saxofon și orchestră de coarde de Hans Joachim Hespos — *autodidact !* sau : distanță față de oligarhia convențională a *școlii* (tradiționale sau de avangardă). — Trebuie să fii înarmat spre a-ți menține distanța optimă între bine și rău.

—. . . . . .

„Domnule Xenakis, în drum spre Paris mă întrebam adesea dacă voi avea posibilitatea de a vă întîlni...

„..."

„Colegi români v-au cunoscut uneori...

„Da. Aurel Stroe în America, Cornel Țăranu la Paris...

„Sînteți născut în România.

Da.

. . . . . .

„Am impresia că muzica este un lucru mult mai serios și mai complex decît pare în general. M-a incomodat întotdeauna lipsa mea de pregătire în înțelegerea operei dumneavoastră.

„Muzica, ca și fumul țigării dumitale implică tot sau o parte din ceea ce știm...

„..."

„Este vorba despre întreaga cunoaștere".

„Există domenii compartimentate de cunoaștere, diferite în obiect și metodă...

„Deosebirile sînt aparente. Există o singură cunoaștere.

„Sînt convins ; însă două direcții cel puțin mi se par separabile : o cunoaștere directă nemijlocită, intuitivă, alta rațională, constructivă...

„Punctele de interferență sînt mult mai numeroase decît se crede în general".

„Operăm cu sunete ; avem un domeniu definit, cel puțin fizic delimitat. Operăm cu anumite calități de diverse naturi. Limitele de definiție ale domeniului nu au directe implicațiuni formale ? Mă refer printre altele la structuri fundamentale ale timpului, ale comunicării în genere...

„Stai ! stai !... Tot ce-mi spui dumneata sînt elemente fixate prin tradiții. Comunicarea nu mai este de mult tributară limbajului de pe uliță ; posedăm multiple forme de limbaj și ne putem imagina altele. Apoi : limbile vorbite însele nu sînt omogene : gîndește-te numai la limba engleză prin cîte suprapuneri și aglomerări de structuri lexicale s-a format. Atenție așadar cînd te referi la structuri „date" în genere.

În legătură cu timpul : timpul este memorie.

„?!"

„Trăim un prezent perpetuu, din ce în ce mai încărcat de memorie.

„Da, însă rostirea unui cuvînt sau emisia unui sunet se petrece într-un timp actual care nu este memorie ; este o aventură într-un viitor care de asemenea nu este memorie deși are toate șansele de a se transforma în memorie (dacă trăim)...

„Toată viața noastră conștientă se plasează în memorie. Cuvîntul nu există în momentul *rostirii* fiecărei foneme componente (momentul prezent, actual) ci în momentul *sintezei* sale — ce se petrece în memorie. — Timpul însuși ar fi memoria unei anumite succesiuni de evenimente..."

„Nu mi-ați răspuns totuși la o întrebare : Este vorba despre o funcție proprie a muzicii în contextul culturii umane și despre un anumit nivel al formalizării...

„Despre funcția de care îmi vorbești : reiese destul de clar că este supusă schimbării ; nu există nimic *dat* ci numai dat prin tradiție pînă în momentul reformulării. Iar problema formalizării (cum zici dumneata) nu ține de domeniu, ci de stadiul general al cunoașterii.

„...tindeți a redefini domeniul...

„Nu; tind a defini domeniul în contextul actual al teoriei."

. . . . . .

„O problemă adiacentă care mi se pare totuși de primă importanță ar fi practica muzicală și aceasta în măsura în care include libertatea : în lectură și — în anumite situații — în formare. În ultimul caz socotesc că o relație a prezentului s-ar stabili parțial cu trecutul (memorie), esențialmente cu viitorul, respectiv cu cea ce nu există încă și fiind totodată supus aventurii (creației) ; viitorul ar fi o problemă de libertate și deschidere (invenție). Aveți impresia că libertatea se poate constitui în domeniu analizabil ?

„Libertatea (în actul de creație) se poate defini numai negativ".

. . . . . .

Festivalul Toamna la Varșovia din acest an apare ca deosebit de important în prezențe naționale și internaționale, formații mari și reduse, o listă remarcabilă de nume — în mare parte bine cunoscute — de compozitori și interpreți. (Am constatat și aici ca și pretutindeni, lipsa totală a muzicii românești). În cadrul festivalului desfășurat între 19 și 27 septembrie au fost prezentate lucrări de 73 de compozitori, printre orchestrele străine care au concertat s-au numărat : orchestra simfonică a radiodifuziunii Cehoslovace din Praga — dirijor Jaromir Nohejl — Royal Liverpool Philharmonic Orchestra — dirijor Charles Groves — Orchestra Radiodifuziunii și Televiziunii din Moscova, dirijor Ghenadii Rojdestvenski și 2 concerte ale orchestrei Radio-Köln dirijate de Witold Rovicki și Michael Gielen. Au apărut de asemenea orchestra simfonică a Radioteleviziunii din Katowice — dirijori Kazmierz Kord și Eleazar de Carvalho — Orchestra simfonică și corul filarmonicii naționale din Varșovia — dirijor Andrei Markovski. Festivalul a mai cuprins un concert de muzică electronică, concerte de cameră : Tom Prehn's Group d'Aarhus (Danemarca), cvintetul de suflători din Stockholm (audiat și la Darmstadt), Amsterdam Studenten Orkest — dirijată de Jan

Vriend, — cvartetul de tromboni şi corul „Bel Canto" din Stockholm, „Atelierul de muzică" din Varşovia şi acelaşi atelier împreună cu Aloys Kontarski, Siegfried Palm, Barbara Swiatek şi John Tilbury un al 2-lea concert.

Spaţiul limitat al acestui articol nu îmi va mai permite să mă refer în detaliu la fiecare concert şi fiecare lucrare ; ar fi infinite lucruri de menţionat. Ne vom mărgini tot la anumite generalităţi caracteristice.

Printre concerte şi manifestări de cea mai recentă dată şi orientare, concerte şi lucrări punînd la îndoială însăşi titulatura festivalului (de muzică contemporană). Sau, termenului de contemporan acordîndu-i-se altă semnificaţie : contemporaneitate de 50—70 ani sau : contemporaneitate în timp calendaristic independent de noutatea ideii şi mijloace. Voi exclude din menţiunile de faţă muzica de acest gen, care, după părerea mea, diluiază structura şi sensul corect stilistic al unui festival anunţîndu-se de un anumit profil ; totodată relevînd omagiul adus memoriei lui Bela Bartok de la a cărui moarte se împlinesc 25 de ani ; — am avut ocazia a asculta două interpretări de înaltă ţinută artistică : concertul pentru orchestră şi suita din baletul Mandarinul miraculos (orchestra din Katowice şi din Moscova).

Mă voi opri asupra unor lucrări şi prezenţe cu implicaţii mai generale (în ordine liberă).

Fără îndoială prezenţa cea mai bogată în implicaţii atît de natură muzicală cît şi socială a fost concertul formaţiei Amsterdam Studenten Orkest : o formaţie de amatori, în majoritate studenţi la alte discipline : niciun muzician profesionist în afara şefului formaţiei : Jan Vriend, excelent compozitor şi dirijor. Studenţi care din pasiune pentru muzica nouă îşi petrec weekend-ul repetînd în vederea unor concerte neremunerate. O grupă de aproximativ 30 de persoane participînd în dispoziţii diferite la execuţia pieselor incluse în program : Tom de Leeuw, Jos Kunst, Martor Feldman, Jan Vriend, Jannis Xenakis, Zbigniew Rudzinski, toate lucrări de ultimă oară şi tendinţă. Îmbrăcaţi în costume de stradă, afişînd (ostentativ sau nu) o sărăcie căutată sau (cine ştie ?) reală, un neconformism autentic în toate faţă de solemnitatea concertului în înţeles tradiţional...

Concertul respectiv avea un real caracter tonic, angajant, vital. În primul rînd demonstra printr-o mărturie de fapt adresa unei muzici considerată în genere dificilă către un mare public printre care şi cel neprofesional.

În al doilea rînd : cu toate imperfecţiunile de execuţie (oricînd se puteau imagina interpretări mai perfecte), coeziunea, viaţa şi dăruirea autentică, evidente şi comunicate, confereau muzicii executate un surplus de sensuri rar constatat la ansambluri celebre ce s-au produs în acelaşi cadru.

Eliberantă, după o zi încărcată de muzici „grele" (o după amiază de muzică electronică de suferinţă şi un concert simfonic, care alături de două lucrări valoroase de Xenakis şi Miroglio se termina la nivel fiziologic — strigăte, coruri, orchestre ş.a.m.d.) grupa lui Tom Prehn — jazz gaguri, colaje, aluzii cu adresă muzicală, teatru — circ — clownerie, un mixtum compositum finale suscitînd — vulgar sau nu — hazul general, un rîs tonic şi fără problemă. A fost una dintre puţinele manifestări căreia i s-a regretat sfîrşitul. Foarte interesantă, deconcertantă uneori, greu de definit şi vulnerabilă adesea (deşi imposibil de tăgăduit) muzica nordică în diverse faţete şi apariţii dintre care cea brutală pare de nivelul cel mai jos — ar pune fără să opună, nici măcar afirmînd, ceva dintr-o lume sau stare prea puţin la îndemînă. Pare dificil a înţelege sau a judeca din ceea ce se aude (Welin Lundquist sau Per Nórgaard), se vede scris sau dezvoltat scenic (patru tromboni şi un cor intonînd unisoane de infinitezimale transformări, apariţii şi dispariţii pseudo-comice, degajînd o tristeţe latentă omniprezentă...), exprimînd prin aproape nimic sau prea puţin spre a-şi defini contur şi poziţie, ceva despre care ni se pare că am auzit cîndva fără a şti prea precis...

Totală opoziţie în orice caz în faţa unui pseudo-revoluţionarism reclamîndu-se de la Cage, muzică beat, pop (etc.), ostentativ (citeşte : „inconciliant", eventual : oponent-dodo-) — Tim Souster, John Tilbury (a se vedea spre documentare articolul scris de cel din urmă pentru cartea-program a Festivalului), cu şanse de a se afirma la Darmstadt ; amintirea unui concert penibil, sentimentul frustării colective : opunerea zeroului plenar faţă de orice infinit (mare sau mic)...

Am reprimit graţie Varşoviei, muzica unui compozitor serios ale cărui experienţe se angajau la Darmstadt cu cîteva săptămîni în urmă spre acelaşi zero de mai sus : *Transformationen* pentru orchestră şi sunete electronice de Günther Becker ; aceaşi grupă MHz din Darmstadt stabilind tranziţia între generatori (surse electronice) şi orchestra tradiţională ; ceea ce lipsea în experienţele anterioare şi anume dialectica între blocuri sonore de diferite compoziţii (sonorităţi albe, impersonale ale surselor electronice şi densitatea umană), crează în lucrarea respectivă primatul antitetic suficient unei eventuale evoluţii.

Iar muzica lui Stockhausen, esenţialmente de acelaşi tip : *Mixtur*, într-o interpretare magistrală sub bagheta lui Michael Gielen vine să ne întregească convingerea hegeliană asupra eroilor.

Am reţinut din numărul impresionant de lucrări executate încă vreo cîteva unde, o sclipire a ideii sau o valenţă personală — latentă sau manifestă — presimţeau creaţia : Si Libet de compozitorul Manuel Enriquez (Mexic) Asynchronie pentru orchestră de coarde de Josef Sixta (Cehoslovacia), Forte e piano de Serocki (Polonia) şi alţi autori deja menţionaţi...

Fără îndoială Toamna Varşoviană 1970, a reprezentat încă o reuşită a acestui important festival de afirmare, confruntare şi informare culturală.

Dacă din toate cele de mai sus ar fi să tragem o concluzie m-aş referi unei conversaţii din seara plecării : un sud-american circulînd de mai bine de un an prin Europa, prezent la tot ceea ce putea fi mai interesant din punct de vedere muzical. Părea foarte sceptic despre actualele posibilităţi creatoare ale bătrînului continent : lipsă de idei, morgă, snobism, academism şi altele. În Italia îl cunoscuse pe Nono, care îi lăsase o puternică impresie ; îl între-

bam dacă cunoaşte şi altceva interesant în lume (în afară de John Cage şi filozofia Zen) şi-mi răspundea că aşteaptă să regăsească în sfîrşit întorcîndu-se în Uruguai (Armean de origine).

A proceda şi a gîndi la fel după o lună şi jumătate mi s-ar părea prematur. Am însă o vagă certitudine a unei realităţi prezente în muzica românească pe care am încercat fără succes a o descoperi în altele. Dacă aş deduce existenţa unei mentalităţi crescute din sol, tradiţie spirituală, reflexie şi dezvoltare independentă prin proprii mijloace. cred că nu aş fi departe de adevăr.

Există fără îndoială — este o realitate de fapt — un fenomen muzical românesc de avangardă ; mă întreb ce s-a făcut în ultimii 15 ani pentru afirmarea sa, pentru impunerea sa în conştiinţa culturală a ţării ? Prea puţin în orice caz. Darmstadt-ul are 25 de ani de existenţă ; Varşovia îşi va sărbători la anul cea de a 15-a ediţie. La noi se discută încă despre public, un public acuzat de incapacitate de înţelegere şi participare la noua mişcare muzicală contemporană ; (se discută prea puţin însă despre premizele create acestui public în abordarea noului fenomen). De altfel, teoria însăşi mi se pare total eronată : să ne amintim, sălile arhipline de la concertele de muzică contemporană din perioada descoperirii lui Enescu, Bartok şi Stravinski, perioada redescoperirii şcolii dodecafonice vieneze, perioada de adevărat pionierat cultural a concertelor desfiinţatei orchestre a Cinematografiei conduse de Mircea Cristescu şi Constantin Bugeanu. Să ne amintim recent — în acest an — publicul stînd în picioare din lipsă de locuri la concertul de muzică şi dans dirijat la sala mică a Palatului de Anatol Vieru. Listă a unor exemple ce s-ar putea substanţial lărgi.

Pe baza unor teorii de acest gen este respinsă şi în proiect şi în idee instituirea în Bucureşti a unui festival de muzică contemporană, festival care ar putea să-şi capete realmente un sens în noua creaţie românească şi în contemporaneitate.

O chestiune este clară : muzica românească de avangardă este o realitate culturală naţională, este un fenomen faţă de care avem aceeaşi responsabilitate ca şi faţă de muzica altor etape ale trecutului. Observăm întrucît centre internaţionale de cultură îşi prevestesc sfîrşitul odată cu definirea şi — mai ales ! — generalizarea (imposibil de evitat) a stilului. Fiecărui punct geografic-cultural de pe glob îi revine aşa dar sarcina dezvoltării autonome a propriei mişcări de avangardă reprezentînd sensibilitatea şi receptivitatea cea mai deschisă faţă de contemporaneitatea generală. Să considerăm deci cu maximum de luciditate momentul fragil — ca orice nou născut — al creaţiei noi.

În cea ce mă priveşte, voi spera pînă la urmă într-un nou tip de festival urmînd să aibă loc în Bucureşti, festival în care muzica românească de cea mai nouă tendinţă, idee, şi mijloace să-şi capete locul cuvenit, şi în care interlocutorii acestor pagini (cărora le cer îngăduinţa pentru impuritatea memoriei sau înţelegerii celor transcrise) să se reîntîlnească „sub timp, sub mode" (dacă îmi este permis citatul) într-o nouă capitală a muzicii noi.

NICOLAE BRÎNDUŞ

AL II-LEA CONCURS INTERNAŢIONAL DE CANTO „ERKEL" BUDAPESTA 18 — 30 SEPT. 1970

În cadrul celui de-al II-lea Concurs Internaţional de muzică desfăşurat la Budapesta în acest an între 18—30 sept., pentru disciplinele canto (arii şi lied), clarinet şi oboi, Concursul de Canto s-a bucurat de un deosebit succes pentru noi.

Din nou, în marea sală de concerte a Academiei de muzică „F. Liszt", au răsunat vocile unor tineri cîntăreţi români care, în cadrul acestei competiţii internaţionale de prestigiu, s-au întrecut cu tineri din Ungaria, Franţa, Cehoslovacia, R.A.U., Germania, Bulgaria, etc., cucerind premiile II, pentru vocile de bărbaţi şi femei, la genul „arii de operă". Este de amintit că datorită participării consecutive a tinerilor noştri cîntăreţi la acest concurs, mulţi dintre ei au obţinut succese frumoase şi binemeritate şi în ediţiile precedente. Astfel, în 1960, basul Pompei Hărăşteanu (absolvent al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" — clasa George Ionescu), acompaniat de pianista Marta Joja, cucerea titlul de laureat al acestui concurs.

În 1965, ca membru în juriu, aveam cea mai mare satisfacţie datorită premiului I care era acordat singurului nostru concurent, baritonul Vasile Martinoiu.

În acest an, invitat din nou în juriu, am avut satisfacţia de a fi participat la acordarea celor două premii II (bărbaţi şi femei) pentru genul operă, sopranei RADLER GERDA şi baritonului KONYA LUDOVIC, ambii destul de proaspeţi absolvenţi ai Conservatorului din Bucureşti. La femei, premiul I nu a fost acordat, iar Konya a mai primit, împreună cu laureatul nr. 1 al concursului, basul ungur Kovats Kolos, premiul special pentru cea mai bună interpretare a ariilor de Erkel (probe obligatorii),

premiu acordat de orașul Gyula, orașul natal al compozitorului.

Avînd loc din cinci în cinci ani, Concursul internațional de canto „Erkel" are ca scop să descopere tinere veritabile talente, în confruntarea diverselor școli de cînt și a le facilita dezvoltarea carierei lor artistice. Prin statutul, organizarea și exigențele mereu sporite, Concursul „Erkel" se înscrie printre cele mai importante din acest gen, atrăgînd de la o ediție la alta mulți concurenți, veniți de pretutindeni pentru a se întrece cinstit într-o asemenea competiție.

Alături de aspectul strict profesional al concursului, acesta duce și către stabilirea unor relații de prietenie între tinerii concurenți, între membrii juriului pe baza unei cunoașteri mai temeinice.

Cu nespusă satisfacție am putut constata în tot timpul șederii mele la Budapesta, ca membru în juriu în 1965 și în acest an, cum concurenții, membrii juriului și alți muzicieni, specialiști de renume își manifestau deschis și spontan admirația pentru tinerii noștri concurenți, pentru talentul și pregătirea lor, pentru evoluția lor profesională în decursul etapelor concursului, pentru nivelul ridicat al comportării lor, pentru țara noastră.

Cît despre concurenții noștri, sînt convins că au acumulat o frumoasă experiență profesională și de viață în timpul acestui concurs, în care au aflat, chiar de la sursă, specificul unei laturi a nobilei tradiții muzicale care a fost lăsată ca moștenire generației contemporane de către marii muzicieni ai Ungariei : Liszt, Erkel, Bartok, Kodaly, etc..., alături de creația unora dintre cei mai mari compozitori universali.

Astfel, cuvintele lui Kodaly „Muzica să fie bunul tuturor", caracterizînd întreaga viață muzicală a Ungariei, cu toate țelurile ei, s-au contopit cu țelurile concurenților, călăuzindu-i în această competiție.

Abia desprinși din atmosfera înălțătoare a Festivalului și Concursului „George Enescu", ne-au identificat cu trăsăturile specifice Festivalului și concursului budapestan, cunoscîndu-ne astfel și mai bine vecinii. Gazde minunate, buni organizatori, obiectivi în aprecieri.

Președintele juriului, muzicianul Forrai Moklos (profesor la Academia de muzică „Fr. Liszt", dirijor, muzicolog...) ne-a întîmpinat cu aceeași veche și sinceră dragoste prietenească cu care s-a manifestat și în trecut. Bucurîndu-se de un prestigiu deosebit, plin de tact și totuși autoritar, a condus lucrările juriului cu cea mai mare obiectivitate. De altfel, toate operațiunile s-au desfășurat în fața întregului juriu și cu toată operativitatea, asigurîndu-se astfel pentru toți (concurenți, public și juriu) loialitatea hotărîrilor luate.

În dimineața zilei în care seara trebuia să se desfășoare în sala Operei etapa III-a, finala, am asistat — împreună cu pianistele noastre Titi Penescu și Marta Joja — la repetiția generală a tuturor concurenților rămași în competiție și voiam să întrevăd mai precis perspectivele concurenților noștri în aceste noi condiții și desigur, să-i și încurajăm. Ei bine, am fost profund emoționat cînd ducîndu-mă în culise l-am găsit pe prim-baritonul operei maghiare Radnay, asigurînd-o pe soprana Radler Gerda, de tot calmul și sprijinul său pentru acea seară ; iar mai tîrziu, în cabină, pe soprana Secsödi Irène care încă de la prima etapă o remarcase și o urmărise cu cel mai mare interes, apreciindu-i calitățile și pregătirea. Totdeauna o artistă cu experiență îți poate oferi un sfat bun, dar în asemenea clipe el capătă valori nebănuite. A fost o onoare pentru tînăra noastră interpretă și un deosebit exemplu de atitudine colegială din partea acestor artiști !

Un succes deosebit, încă de la prima etapă, l-a obținut soprana Radler Gerda care a interpretat alături de arii de Mozart și Delibes, o arie din *La Seceriș* de Tiberiu Brediceanu. Toți membrii juriului au tresărit la audiția acestei arii în interpretarea sopranei noastre, admirînd totodată frumusețea compoziției și magistrala ei execuție. Mărturisesc și eu că niciodată nu mi-a plăcut mai mult această lucrare ca în 22 sept. a.c., în sala mare a Academiei de muzică „F. Liszt" din Budapesta. Poate și ambianța a contribuit la această impresie, însă sînt convins că tînăra noastră interpretă a valorificat-o la maximum, dîndu-i o noblețe și importanță, care a determinat pe colegii din juriu să-și exprime dorința de a avea această lucrare, de a o studia cu elevii lor și a o introduce în repertoriile acestora. După părerea mea, este încă o cucerire și un merit al interpretei noastre.

Cînd concurentul maghiar, baritonul Mémeth Gabor, pentru ramura „lied", a interpretat în etapa III-a un lied de George Enescu, am avut o altă mare satisfacție, constatînd că tenorul și profesorul de cînt Réti Iozsef, fost membru în juriul actualei ediții a Concursului „George Enescu", a încredințat unui elev al său un lied de Enescu în această competiție. Era o apreciere pentru muzica lui Enescu dar și un omagiu pentru noi.

Konya Ludovic a cucerit de asemenea din primul moment prețuirea unanimă a juriului și a întregului public. Angajat al Operei bucureștene de cîțiva ani, prezenta o siguranță în plus. Foarte muzical, foarte bine pregătit și dotat cu o voce frumoasă, el a fost o apariție căreia i-a lipsit destul de puțin pentru a atinge locul I.

Concurentul maghiar Kovats Kólos, un tînăr în vîrstă de abia 23 ani, s-a bucurat pe drept cuvînt de aprecierile superlative ale juriului pentru vocea sa de bas, de o rară frumusețe și arta cu care încă de la această vîrstă, știe să cînte !

Juriul a mai decernat acestui tînăr, împreună cu Konya Ludovic, și premiul special ERKEL acordat de orașul Gyula pentru cel mai bun interpret al ariei de Erkel ; s-a apreciat că amîndoi au atins cel mai înalt nivel, din acest punct de vedere.

Pot afirma însă că și ceilalți concurenți români au dovedit o profundă înțelegere a ariilor de Erkel interpretate în concurs și că realizările lor au fost remarcabile. De neuitat este modul cum a interpretat Radler Gerda, *Aria Melindei* din opera *Banul Bank*, Brănișteanu Horiana, *Cabaletta* din opera *Hunyadi László*, sau Soanea Ion, *Cîntecul de pahar* din *Banul Bank !*

Desigur că și alte elemente din grupul de cîntăreți români ar fi putut cuceri premii. De altfel simpatia sinceră, căldura și atenția permanentă a forurilor gazdă și a publicului față de toți acești tineri, apre-

cierile juriului pentru mezzosoprana Marpozan Iulia, soprana Brănișteanu Horiana, soprana Pop Cornelia și baritonul Soanea Ion, sînt tot o formă de recompensare a participării lor de nivel în această competiție. Dar, ca în orice activitate și în privința concurenților noștri mai sînt încă unele lucruri de făcut, fie pentru îmbunătățirea sau precizarea tehnicii lor vocale, fie — mai ales — pentru perfecționarea lor actoricească.

Nu aș vrea să închei aceste rînduri fără a arăta cu toată obiectivitatea că printre ceilalți tineri concurenți am remarcat elemente foarte talentate, unii dintre ei adevărați artiști, cum ar fi, de ex. : basul bulgar Dimitrov Ștefan (un tînăr cu un fizic foarte corespunzător scenic, o voce frumoasă, amplă și penetrantă...), sopranele maghiare Czengery Adrienne și Evinich Maria, soprana Nabila Erian din R.A.U., basul francez Guigue Paul și alții.

GEORGE IONESCU

VIZITĂ ARTISTICĂ ÎN GRECIA

În nopțile fierbinți și înstelate de vară și pînă către miezul toamnei, de la 15 iulie la 27 septembrie, cînd templul Parthenon, feeric luminat de reflectoare, pare că plutește pe cerul Atenei, oferind o priveliște fascinantă, la poalele colinei Acropolis un șir nesfîrșit de mașini și un adevărat șuvoi uman se îndreaptă spre intrarea teatrului *Herod Atticus*, unde se desfășoară manifestările *Festivalului Atenei*. Înainte de orice, aci te atrage frumusețea și puterea de evocare a cadrului, reînviind arta muzicienilor și poeților antichității, care se vor fi întîlnit în incinta acestui impresionant *Odeon*. Vocea istoriei se aude aci cu mult prea mare putere pentru a-i putea rezista — și chiar dacă maniile „ghizilor" turistici ne fac cîteodată să surîdem, cea mai elementară curiozitate ne îndeamnă să cunoaștem trecutul lăcașului de artă unde ne aflăm. Oratorul și sofistul atenian Herod Atticus a construit acest teatru în anul 161 e.n. în memoria soției sale Appia Annia Regilla ; om de imensă cultură și generozitate, a cărui faimă se răspîndise nu numai la Atena și Roma, dar chiar în Asia, el și-a legat numele de un edificiu ce întruchipează slăvirea unor valori spirituale de rezonanță permanentă. Amfiteatrul, care adăpostește mii de persoane, era pe vremuri înzestrat cu un acoperiș din lemn de cedru ; fațada din spatele scenei, în trei etaje, era ornată cu coloane în stil corintian și cu statui dispuse în nișe. Mai tîrziu, *Odeonul* lui Atticus a fost devastat de foc ; în anii ocupației otomane, el a fost transformat în bastion. În timpul războiului de independență însă, tocmai din acest punct întărit, generalul francez filo-elen Charles Fabvier a reușit, în decembrie 1826, să trimită ajutoare Grecilor asediați pe colina Acropolis. Viața recentă a străvechiului teatru datează cam de cincisprezece ani, coincizînd cu vîrsta Festivalului Atenei, care s-a ținut pentru prima oară în 1955, lucrările de restaurare a admirabilului edificiu de cultură fiind întreprinse anume în acest scop.

Am avut prilejul să asist, ca invitat, în aceeași perioadă cu turneul la Atena al Operei Române, la cîteva spectacole și concerte date în cadrul Festivalului din capitala Greciei. Teatrul Herod Atticus

Scenă din „Carmen" de Bizet, în interpretarea colectivului „Operei Române", la teatrul Herod Atticus, **în cadrul Festivalului Atenei.**

este, prin construcția lui, mai *concentrat*, mai *adunat* decît altele și — cu toate că execuțiile au loc în aer liber — sunetele nu se risipesc, ci rămîn să plutească deasupra publicului, ținîndu-l sub acțiunea lor puternică. Deși locurile din apropierea scenei sînt cele mai costisitoare, totuși vizibilitatea și acustica sînt bune de oriunde — cei mai avizați pretind chiar că în înălțimile teatrului sonoritatea este cea mai fidelă. Am prețuit, de altfel, pasiunea și tenacitatea publicului atenian ; nu numai că auditorii nu resimt oboseala determinată de lipsa confortabilelor fotolii din sălile moderne de spectacol, dar participarea lor sufletească, la desfășurarea manifestării artistice respective. este totdeauna vie. Așa se face că — lucru greu de crezut — fie și *Simfonia a șaptea, în Mi major*, de Anton Bruckner, pe care am ascultat-o aci, în interpretarea Orchestrei Simfonice de Stat din Atena, sub conducerea dirijorului german Franz-Paul Decker, a fost urmărită cu atenție și primită cu căldură. Aparent, nimic nu este mai contrar temperamentului și înclinațiilor native ale Grecilor decît o simfonie de Bruckner ; vioi, rapizi exteriorizîndu-și gîndurile și pasiunile cu o „operativitate" maximă, acești oameni au totuși o sete de cultură care îi face să îmbrățișeze și ceea ce pare să se situeze, la o primă vedere, în afara sferei lor imediate de cuprindere. În ce privește orchestra, deși nu este perfectă, mai ales la compartimentul suflătorilor, ea manifestă o anume receptivitate muzicală care ne face să presupunem că, sub o conducere competentă, poate oferi momente artistice captivante. Cîntul instrumentelor de coarde — al viorilor îndeosebi —, unde distingem unii instrumentiști de evident talent, are o căldură pătrunzătoare.

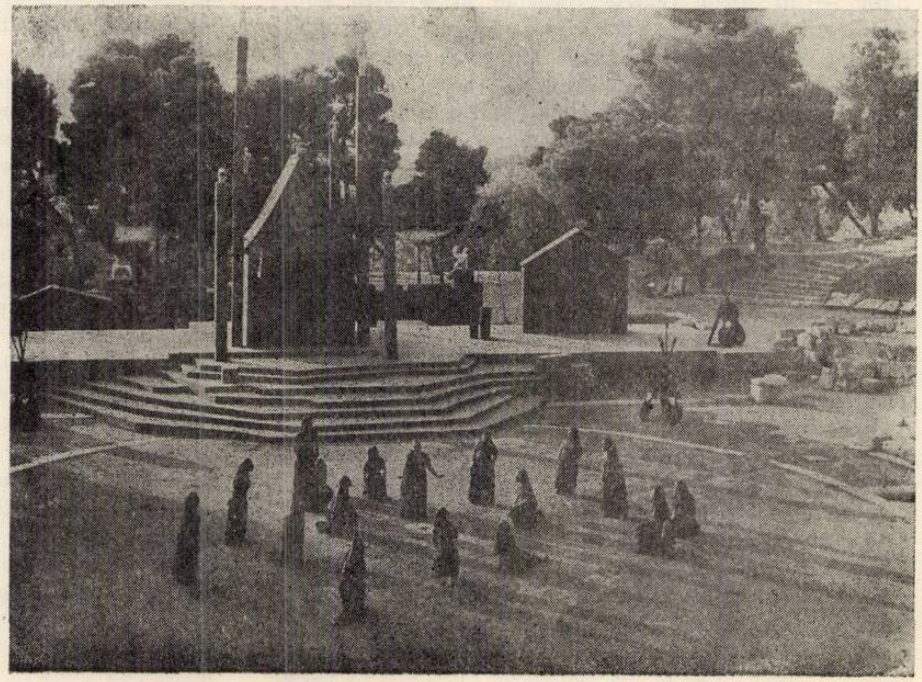
Festivalul din Atena este conceput, în genere, pentru a veni în întîmpinarea preferințelor variate ale unui public foarte divers, punînd accentul, în chip firesc, pe manifestările susceptibile de a atrage o asistență atît de numeroasă ca cea care poate fi găzduită de teatrul Herod Atticus. Tradițională este participarea celor mai importante trupe de teatru antic — în speță Teatrul Național al Greciei, din Atena și Teatrul de Stat al Greciei de Nord, din Salonic, care reprezintă, rînd pe rînd, capodopere ale repertoriului datorate lui Sophocle, Euripide, Aeschylus, Aristophan. Cu toate că tradiția teatrală este, de bună seamă, cea mai puternică în Grecia, Festivalul Atenei rămîne totuși predominant muzical și coregrafic. O enumerare a formațiilor care au luat parte anul acesta la Festival va permite lectorilor noștri să dobîndească o imagine generală asupra caracterului acestei extrem de ample reuniuni artistice. Alături, deci, de Filarmonica de Stat din Atena și de Opera Națională a Greciei (care a dat spectacole cu *La Forza del Destino* de Verdi), principalele ansambluri muzicale prezente în fața publicului atenian au fost Opera Română din București, Orchestra Simfonică de Stat din Budapesta și Filarmonica Cehă din Praga. Dacă despre spectacolele Operei Române ne vom ocupa, ulterior, mai pe larg este cazul să arătăm deocamdată că aceste două orchestre au avut o contribuție substanțială la desfășurarea Festivalului, fiecare prezentînd cîte trei concerte. Orchestra maghiară a concertat sub bagheta lui Janos Ferencsik și cu concursul solistic al tînărului pianist Gyula Kiss, laureat al concursului „Liszt—Bartók" din 1966 ; în programe, alături de simfonii de Beethoven și Brahms, a fost bogat reprezentată muzica maghiară : Liszt, Kodaly și o întreagă seară Bartók. Filarmonica cehă, pe de altă parte, condusă de Vaclav Neuman și avînd ca soliști pe pianistul Jan Panenka și violoncelistul Joseph Chuchro, a cîntat, pe lîngă simfoniile clasice, lucrări de Smetana, Dvorák, Martinu, Fiser și Borkovec — deci o includere masivă a creației naționale. Orchestra de cameră din Stüttgart, orchestra de cameră a Operei Bavareze au fost de asemenea prezente la Festival ; György Cziffra a oferit un recital de pian (mult discutat pare-se), iar muzica de cameră a fost reprezentată printr-o formație oarecum modestă, cvartetul de coarde francez, feminin, condus de Michèle Margand. Din Statele Unite au venit două trupe de balet, una de factură mai modernă, „The Paul Taylor Dance Company", cealaltă pur clasică, „American Ballet Theatre", care a oferit pînă și eternul *Lac al lebedelor*. „Antonio et Suo Ballet de Madrid" au venit să aprindă flacăra spaniolă a muzicii lui De Falla și Albeniz. În fine, să nu uităm *Lykeion Hellinidon*, o asociație feminină greacă dedicată nobilului scop al păstrării și cultivării tradițiilor populare și care prezintă dansuri din toate ținuturile țării în costume autentice de mare frumusețe. Lista s-ar întregi cu trupa franceză „Les spectacles Jean Huberty", care și-a ales comedia în două acte *Amphitryion 38* de Jean Giraudoux, anume pentru că subiectul, tratat odinioară de Plaut, se inspiră din episoadele mitologiei grecești.

Ce se poate afirma, în genere, despre ecoul pe care îl au, în opinia publică, manifestările Festivalului Atenei ? Că el este deosebit de viu. La spectacolele Operei Române, cu *Carmen* de Bizet, de pildă, mi-am dat seama că publicul grec are o *intuiție* artistică remarcabilă, manifestată în proporționarea exactă a succesului celor mai bune elemente ale ansamblului, față de cel obținut de ceilalți soliști. Calitățile și deficiențele prestațiilor artistice sînt dezbătute deosebit de aprins și stîrnesc pasiuni, oglindite și în articolele apărute în presă. Tonul lor este, desigur, foarte variat și alternează între simpla reclamă sau considerațiile oarecum diletante pînă la observațiile făcute cu discernămînt, de pe pozițiile unei culturi profesionale autentice. De aceea, în această împrejurare, nu-mi voi asuma rolul criticului emițător de judecăți de valoare, ci voi căuta să redau impresia făcută de colectivul Operei Române citînd extrase caracteristice din cele mai bune articole publicate la Atena cu acest prilej.

Iată ce scria, de pildă, reputatul critic Gheorghios Leotsakos în ziarul *Ta Nea* din 7 august 1970 : „Ce anume reținem drept caracteristică principală a acestei reprezentații *Carmen*, care a preschimbat *Herodionul* nostru (părînd să se supună docil oricărei transformări) într-o „plaza de toros" ? Un foarte înalt nivel de calități colective, pe deasupra oricăror comentarii posibile asupra distribuției sau diverselor detalii ale conducerii scenice și muzicale. O măiestrie profesională înaltă, dominînd în voie materia și făcînd lucrarea foarte comunicativă, din punct de

Scenă din „Romeo şi Julietta" de Prokofiev, în interpretarea ansamblului de balet al Operei Române.

Orchestra „Operei Române" dirijată de Paul Popescu în cadrul Festivalului Atenei.



Spectacol de dramă antică, la festivalul din Epidaur.

vedere al muzicii și spectacolului. Am părăsit teatrul avînd mai cu seamă impresia de a fi văzut *Carmen* de Bizet și nu actorul sau regizorul X în *Carmen* de Bizet. Și această finețe, această experiență colectivă, nu pot fi datorate decît unor îndrumări artistice admirabile, de lungă durată și bine programate. Iată o temelie pe care se poate construi orice, inclusiv prezentarea unor lucrări moderne sau montări evoluate. Opera din București posedă o echipă de excelentă calitate. capabilă să redea în chip fidel tot ceea ce un maestru îndrumător realizează sau poate realiza. Spre o asemenea direcție ar trebui să ne orientăm și eforturile noastre în domeniul teatrului liric". Sînt apoi analizate, pe rînd, meritele tuturor compartimentelor ansamblului : „Să începem cu corurile, a căror îndrumare este datorată lui Stelian Olariu, cunoscut nouă încă din 1966. Ca și soliștii, corul a cîntat textul în limba originală, într-un chip sobru, limpede, muzical, cu o excelentă tehnică de respirație, colectivă și de frazare, mai cu seamă în pasagele rapide, cu o finețe în nuanțele dinamice, o siguranță și o precizie în *fortissimi*, care sînt dramatice fără exagerare sau banalizare și fără ca materia vocală să sufere.

Vine apoi la rînd orchestra, formată din muzicieni de un nivel foarte înalt. Toți suflătorii la *lemne* (fagoturile, la începutul actului al doilea, erau o adevărată poezie și ce să mai spunem de admirabilul vibrato al acelui flaut care cînta cu o asemenea delicatețe ?) păreau să fie soliști de mare merit, ceea ce se poate spune și despre primul violoncel". În ce privește dirijorul Paul Popescu, care, trebuie să spunem, a fost deosebit de bine apreciat, Leotsakos remarcă faptul că „a dirijat această muzică meridională care îl entuziasma atît de mult pe Nietzsche, într-o manieră aproape mîngîietoare, venită din inimă, cu o finețe de „muzică de cameră", lăsînd cîteodată dramatismul pe seama vocilor și dăruindu-se unei analize sistematice a materialului melodic, a cărui chintesență a căutat-o".

Extrem de apreciată a fost și contribuția baletului. Ziarul *Estid* din 7 august 1970 scrie, între altele: „O mare impresie a deșteptat baletul operei române care, în actul al patrulea, amestecîndu-se cu corul, a insuflat o viață extraordinară ansamblului și a înfățișat imagini pline de naturalețe". Despre regia lui Jean Rînzescu și decorurile lui Ion Clapan, s-a arătat că ele s-au adaptat bine, în genere, caracteristicilor aparte ale scenei de la *Herod Atticus*. Soliștii, fiecare după meritele lor, au fost analizați pe larg de critica ateniană. Desigur, ne-am bucurat să vedem evoluînd cu acest prilej pe unii dintre cîntăreții noștri de frunte, ca Elena Cernei, Viorica Cortez Guguianu, Ion Buzea, Cornel Stavru etc. Îmi fac însă o datorie din a arăta că cea mai mare creație, în aceste spectacole cu *Carmen*, salutată unanim de public și critică, a fost aceea a Marinei Krilovici în rolul, aparent „minor", al Micaelei. Cu mare emoție am asistat la îndreptățitul triumf al unei asemenea creații interpretative memorabile. Criticul Dionyssios Yatras scria, de pildă, în ziarul *To Vima* din 7 august 1970 : „Marea surpriză a serii a fost soprana Marina Krilovici, care a reușit să dea rolului Micaelei, general considerat drept fad, și socotit ca unul din elementele mai slabe ale lucrării, un accent dramatic în adevăr tulburător, atît în ce privește cîntul, cît și interpretarea personajului în general". Iar Gheorghios Leotsakos adaugă : „Triumful serii aparține Micaelei (Marina Krilovici). Un timbru de o puritate admirabilă, o voce bogată în substanță, vibrantă de muzicalitate și emoție, un joc simplu și neafectat, așa cum se cuvine în acest rol...".

La 8 și 9 august, Baletul Operei Române a luat locul cîntăreților oferind două spectacole care au atras, ca și cele anterioare cu *Carmen* atenția generală. Nu trebuie uitat faptul că, la fiecare din reprezentațiile românești, marele teatru *Herod Atticus* era arhiplin și că publicul și-a manifestat foarte deschis aprecierea și simpatia pentru artiștii oaspeți. Este, de altfel, ceea ce rezultă și din relatarea cronicarului ziarului *Estia*, care arăta, în concluzia cronicii sale la *Carmen* : „Publicul, printre care se aflau și mulți străini, a aplaudat cu căldură la sfîrșitul reprezentației pe toți acei ce au contribuit la succesul nemuritoarei opere a lui Bizet și a onorat România, care ni se înfățișează cu o cultură muzicală superioară". Revenind la serile de balete, aș dori să extrag cîteva aprecieri despre redarea capodoperei lui Prokofiev, *Romeo și Julietta*, cu atît mai importante cu cît lucrarea a fost înfățișată adesea pe scena de la *Herod Atticus*, de trupe de balet din R. F. a Germaniei (Stuttgart), R.S.F. Iugoslavia, precum și de echipa Margot Fontayne Noureev. Între multele cronici apărute, voi cita din aceea a lui Lili Drakou, publicată în ziarul *Nea Politeia* din 11 august 1970. După ce arată că spectacolul s-a dovedit în genere „captivant prin ritmul său și perfect legat", articolul analizează rînd pe rînd componentele concepției interpretative. Despre Vasile Marcu se spune că „a făcut să retrăiască în mod elocvent atmosfera shakespeariană a lucrării, îmbinînd cu abilitate drama și veselia, lumea mimicei cu cea a dansului. Egal de reușit a fost travaliul regizoral al lui Vasile Marcu, care a adaptat în chip perfect figuri și imagini pe marea scenă a teatrului antic, exploatîndu-i cu înțelepciune fiecare detaliu. Același lucru se poate spune despre decorurile Ofeliei Tutoveanu. Aveau o admirabilă austeritate și impresionau tocmai prin faptul că erau economice și mai mult simbolice decît naturaliste... Corpul de balet s-a dovedit îngrijit și disciplinat, cu superioritatea, de astă dată, a elementului masculin. Scena duelului, redată cu brio, preciziune și excelentă coordonare a interpreților, a fost o reușită coregrafică perfectă". În ce privește soliștii, se poate spune că un succes corespunzător celui înregistrat de Marina Krilovici în rolul Micaelei din *Carmen* l-a avut de astă dată Sergiu Ștefanski, interpretînd pe Mercutio. Citez din nou pe Lili Drakou : „Cel mai inspirat dintre dansatorii soliști, dansatorul care a dat un prestigiu special scenelor în care apărea, a fost, fără îndoială, Sergiu Ștefanski în rolul îndrăcitului Mercutio. Ușor, zburător, depășind materia, dansul său ne-a reamintit că trupul, ca mijloc de expresie, se poate transforma în... săgeată. Dansul său a avut un mare farmec, un farmec alcătuit, în părți egale, din grație și ironie. Scena duelului, cu moartea sa, s-a dovedit demnă, în grandoarea ei, de originalul shakespearian". Nu s-ar cuveni totuși ca admirația generală care a fost arătată Magdalenei Popa să nu

fie subliniată cu aceeaşi căldură. Acelaşi articol arată că Magdalena Popa a creat „o Jullieta transparentă ca o rază de lumină şi uşoară ca graţia însăşi. Dansul ei a fost impecabil, mişcările ei seducătoare, armonioase fără greutate, ca un zbor de pasăre".

Se pare că de un succes egal s-a bucurat şi cel de al doilea spectacol de balet, pe muzică de Chopin, Enescu şi Johann Strauss, dar din păcate nu am putut culege cronicile referitoare la el.

În decursul vizitei făcute în Grecia, am cunoscut o seamă de personalităţi culturale interesante. Astfel, un foarte inimos animator al mişcării artistice, care — între altele — apreciază cu căldură pe muzicienii români, este Gheorghios Kournoutos dedicat cu pasiune neostenită răspîndirii frumosului pe toate tărîmurile teatrului, muzicii, artelor plastice, deşi formaţia sa este aceea de istoric. Pe de altă parte, individualităţile propriu-zis *muzicale* nu lipsesc. Una din cele mai interesante este aceea a lui Iannis Papaioannou, arhitect, om de ştiinţă, muzicolog, pianist — stăpîn al unei culturi neobişnuit de vaste şi aducînd în toate domeniile abordate o competenţă deosebită. Marea lui pasiune este propagarea operelor lui Nikos Skalkottas (1904—1949), considerat de Arnold Schönberg drept unul din discipolii săi cei mai însemnaţi şi autor al unor lucrări de o nedezminţită ţinută intelectuală şi de o nobleţe de simţire impunătoare. Împreună cu un compozitor care poartă — coincidenţă ! — acelaşi nume, Iannis Papaioannou şi care este un reputat profesor al majorităţii muzicienilor din generaţia tînără, muzicologul Papaioannou este şi animatorul principal al unui cerc de muzică contemporană, care programează la răstimpuri variabile şi unele festivaluri dedicate muzicii noi. Există, desigur, şi în Grecia un interes sporit pentru cele mai actuale tendinţe ale muzicii contemporane. Dl. Papaioannou mi-a vorbit cu căldură despre studioul de muzică electronică iniţiat de unul dintre cei mai activi noi compozitori, Theodor Antoniou. Important este şi Iannis Ioanidis care, deşi locuieşte acum în Venezuela, este pe bună dreptate socotit printre cei mai proeminenţi muzicieni greci contemporani. Asta ca să nu mai vorbim de Iannis Xenakis care, deşi stabilit la Paris, se bucură de un mare prestigiu şi printre colegii săi din Grecia. Foarte cunoscut — şi pe scară internaţională — era de asemenea Iannis Hristou, răpus cu cîteva luni în urmă de un tragic accident şi unanim deplîns, dat fiind că era considerat drept una din minţile cele mai îndrăzneţe şi inventive din compoziţia greacă de astăzi.

N-aş vrea să închei fără să-mi amintesc de vizita la Epidavros (Epidaur). Călătorind cîteva ceasuri din Atena (176 km) şi trecînd prin vechiul Corint, prin Mycenae — cu vestigiile lor antice cutremurătoare —, prin pitorescul Nafplion, ajungi la faimosul lăcaş al lui Asklepios — zeul medicinei — unde veneau oamenii, încă de demult, să-şi vindece bolile cele mai cumplite. Aici se înalţă poate cel mai perfect teatru grecesc, cu o acustică celebră, căreia i-au adus omagiu Maria Callas şi Karajan. La Epidaur, am văzut *Trahinienele* de Sophocle, ultimele episoade ale vieţii lui Hercule, interpretate de artiştii Teatrului Naţional din Atena. Într-un cadru natural de mare puritate şi măreţie, cei 12.000 de spectatori veniţi din toate colţurile Greciei să se adape la nemuritoarea nobleţe a tragediei antice, elocinţa actorilor şi mişcările inspirate ale corului, pe o partitură extrem de simplă şi adecvată (Stefanos Vasiliadis) — toate acestea constituiau o *muzică* a elementelor, care desfide compartimentarea artistică strictă şi poate impresiona deopotrivă pe criticul muzical ca şi pe oricine altul. Pentru că Grecia, pămîntul şi vestigiile adăpostite de aceste meleaguri sînt dintre cele mai grăitoare expresii ale ideii de eternitate.

ALFRED HOFFMAN

NOTE DE CĂLĂTORIE

Rîndurile de faţă urmăresc a prezenta cîteva impresii înregistrate cu ocazia unei călătorii în Italia şi R. F. a Germaniei. Mă voi opri doar la unele aspecte muzicale, fără a comenta multitudinea imaginilor ce tentează pe orice călător la comparaţii, analize, etc.

Voi începe prin a sublinia frumosul succes obţinut de Orchestra Radioteleviziunii Române la Festivalul de la Taormina — Sicilia.

Atît dirijorii români Iosif Conta şi Emanoil Elenescu, cît şi Carlo Zecchi (cel mai reprezentativ dirijor străin ce a condus orchestra în cadrul Festivalului) au contribuit la edificarea numerosului public prezent la concertele Orchestrei noastre, în legătură cu înaltul nivel artistic, măiestria deosebită a acestui excelent ansamblu.

De asemenea subliniez atenţia şi interesul cu care au fost ascultate *Rapsodia Română* de George Enescu şi *Preludiul Simfonic* de Ion Dumitrescu, buna lor interpretare relevînd din plin calităţile intrinseci ale acestor opusuri.

Discutînd în zilele Festivalului cu o serie de muzicieni străini, am constatat — cu părere de rău — că mulţi dintre ei nu cunosc — decît foarte vag — stadiul actual, progresele realizate de şcoala muzicală românească.

Există însă şi excepţii.

Printre cei ce cunosc şi apreciază foarte mult muzica românească contemporană aş cita pe compozitorul şi dirijorul italian Francesco de Masi, care a dirijat în 1969 un concert la Filarmonica din Braşov, iar în acest an a condus două spectacole la Opera Română din Bucureşti. Francesco de Masi este din anul 1966 directorul şi dirijorul principal al Orchestrei de Cameră din Roma, cu care a realizat numeroase turnee şi imprimări pe discuri.

Am ascultat cîteva din discurile realizate de el cu Orchestra din Roma, ca de exemplu : *Simfonia în re minor* op. 12 şi *Simfonia în Do major* op. 21 nr. 3 de Boccherini şi *Concertele pentru corn şi orchestră* de Mozart (nr. 1 în Re major, nr. 4 în Mi bemol major şi *Concertul Rondo în Mi bemol major)* şi trebuie să spun că am fost profund impresionat atît de valoarea orchestrei cît şi de concepţia muzi-

cală, supleţea şi fluiditatea imaginilor muzicale realizate de dirijorul Francesco de Masi.

De altfel nenumăratele cronici apărute în Italia, Germania etc. atestă prestigiul de care se bucură Orchestra de cameră din Roma.

Dar important pentru noi este faptul că Francesco de Masi doreşte să prezinte în concertele publice din Italia muzică de cameră românească, între care citez în primul rînd *Simfonia de cameră* de George Enescu.

La Bonn am participat la un concert public oferit în Piaţa centrală de Orchestra Simfonică din localitate, dirijată de un foarte bun şi distins muzician, Volker Wangenheim.

Discutînd a doua zi cu V. Wangenheim, directorul general şi dirijor permanent al orchestrei, am aflat că acest concert alcătuit numai din lucrări de Beethoven (*Uvertura Egmont* op. 84, *Wellingtons Sieg oder Die Schlacht bei Vitttoria* op. 91 (1813), *Simfonia V-a în do minor* op. 67) a constituit începutul Săptămînii Internaţionale Beethoven ce s-a desfăşurat la Bonn. Participînd la acest concert mi-am dat seama că ascultam o formaţie valoroasă şi bine închegată ce ştie să desfăşoare în faţa publicului multiple imagini, bogate în nuanţe şi expresii, fără a depăşi limitele unei sobrietăţi şi profunzimi specifice muzicii beethoveniene.

De asemenea, m-a bucurat receptivitatea publicului, prezent în număr mare la acest concert public. Răsfoind programul stagiunii 1970—1971, am citit cu emoţie la pag. 11 prezentarea Concertului Orchestrei Simfonice a Radioteleviziunii Române dirijată de Iosif Conta, ce va avea loc pe data de 19 aprilie 1971.

Directorul general al Orchestrei din Bonn mi-a declarat că aşteaptă cu multă plăcere turneul orchestrei noastre, despre care a auzit numai lucruri bune şi că, de asemenea, este dornic să cunoască mai multă muzică românească.

Continuîndu-mi drumul la Mannheim pentru a putea cunoaşte mai bine unele aspecte ale acestei celebre şcoli muzicale—predecesoare a clasicismului vienez—am avut ocazia să cunosc pe compozitorul şi dirijorul Orchestrei de cameră de aici, Wolfgang Hofmann. De 12 ani este dirijorul permanent al orchestrei cu care realizează circa 60—70 concerte pe stagiune. O particularitate a acestei orchestre constă în faptul că abordează un repertoriu extrem de bogat, cuprinzînd stiluri şi epoci variate. Dar anual, în concertele din localitate şi în diferite turnee, prezintă cca 20—30 lucrări din perioada de glorie a şcolii de la Mannheim.

Bun cunoscător al epocii preclasice Wolfgang Hofman a redactat nenumărate partituri şi a realizat multiple imprimări pe discuri şi la Radio din lucrările respective. Dintre discurile audiate citez pe acela purtînd nr. S.M. 91201 şi care cuprinde : *Simfonia concertantă în Fa major* de Christian Cannabich, muzica a două balete de Georg Joseph Vogler şi *Simfonia în sol minor* de Franz Anton Rösller (Rosetti). Criteriul după care Orchestra de cameră din Mannheim îşi întocmeşte repertoriul unei stagiuni este cel al valorii. Şi Wolfgang Hofmann mi-a declarat că este dornic să cunoască şi să includă în repertoriul orchestrei sale lucrări de compozitori români.

Nu pot să nu scriu cîteva cuvinte despre membrii orchestrei din Mannheim — ca şi cei ai orchestrei din Roma — pentru că audierea diferitelor discuri mi-a confirmat cele spuse de dirijorii respectivi, că instrumentiştii lor sînt muzicieni cu o înaltă cultură muzicală (tehnică şi expresie).

Răsfoind cîteva partituri muzicale într-o librărie din Frankfurt, am dat peste o interesantă metodă de pian ce urmăreşte perfecţionarea citirii a *prima vista.*

Este vorba de primul volum al lui Wilhelm Keilmann : *„Ich spiele vom Blatt" Schule des prima-visita-Spiels für Klavier und andere Tasteninstrumente.* Această metodă propune ca în paralel cu abordarea repertoriului specific instrumentelor cu clape, să se folosească volumul respectiv care cuprinde două capitole distincte. *Prima parte* conţine o expunere teoretică şi practică a modului de a cînta începînd de la punerea degetelor pe o clapă albă sau neagră, pînă la folosirea diferitelor intervale şi acorduri modalităţi (diatonice, transporturi, figuraţii ritmice) de cîntare a unor sunete, pasagii, etc. *Partea a doua* conţine un număr de 123 piese de diferite dimensiuni şi funcţii care facilitează căpătarea experienţei de a citi *a prima vista* în diferite tonalităţi şi cu variate formule ritmice.

Pentru tinerii muzicieni ai secolului nostru, această metodă mi se pare interesantă pentru că îi ajută — de la primele studii muzicale să se aclimatizeze cu multe dintre aspectele scriiturii muzicale contemporane.

Nu ştiu cum vor aprecia specialiştii în acest domeniu *Metoda* lui Wilhelm Keilmann.

Pot spune că am citit-o cu interes şi pentru faptul că ea nu conţine numai exerciţii pur mecanice, ci pune accentul, de la început, pe îmbinarea tehnicii respective cu elemente de conţinut. Piesele din partea a II-a sînt tot timpul divizate în submotive, motive, fraze, legato-uri de expresie, facilitînd astfel formarea unor muzicieni cu o gîndire complexă.

Acestea au fost cîteva dintre notiţele ce mi le-am făcut în timpul vizitei în Italia şi R.F.G.

Elementul principal ce m-a determinat să scriu rîndurile de faţă este interesul pe care l-am observat la unii muzicieni pentru creaţia românească, interes nu formal, ci determinat într-adevăr de potenţele reale ale muzicii noastre.

DUMITRU BUGHICI

COLOCVIUL BARTÓK

Anul acesta, cultura muzicală ungară aniversează împlinirea a 25 de ani de la moartea lui Bela Bartók, pregătindu-se totodată să sărbătorească nouă decenii de la naşterea sa, în martie 1971. Dar asemenea aniversări sînt departe de a fi singurele prilejuri de omagiere, pe care artiştii unguri le aduc memoriei marelui muzician. Principiul unei continue cunoaşteri aprofundate a creaţiei sale muzicale şi

teoretice a stimulat apariţia unor forme diferite de studiu şi reprezentare, destinate largii difuzări a artei bartókiene. Nu este vorba doar de Concursul internaţional „Liszt — Bartók", ci de organizarea unui Colocviu Bartók, care are ca scop susţinerea unor cursuri de interpretare, bazate pe creaţia lui. Asistînd la cea de a IV-a ediţie a „Colocviului Bartók" (20 iulie — 4 august 1970), am avut posibilitatea unor interesante contacte cu viaţa muzicală ungară.

Actuala ediţie, diferenţiată tematic de cele precedente, viza cunoaşterea ciclului integral de *Cvartete de coarde,* o parte din muzica scrisă pentru vioară *(Rapsodiile, Sonata pentru vioară solo)* şi pentru pian, *(Sonata, Microcosmos, Dansurile româneşti, concertele cu orchestră)* precum şi lucrări de muzică de cameră *(Contrastele pentru clarinet şi pian).* Tineri interpreţi, veniţi din Uniunea Sovietică, Polonia, Bulgaria, Belgia, Franţa, Elveţia, R.F. a Germaniei, Austria, au urmat. timp de două săptămîni, cursurile de perfecţionare susţinute de muzicieni recunoscuţi prin realizările lor în domeniul literaturii bartókiene. Secţia de vioară, spre pildă, se bucura de prezenţa lui André Gertler, pedagog şi violonist belgian de reputaţie, de fapt unul dintre cei care au discutat cu compozitorul şi i-au cîntat muzica, ţinînd seama de îndrumările sale. Acelaşi lucru, se poate nota şi în ceea ce priveşte secţia de pian — profesori Pál Kadosa, Peter Solymos, Kornel Zempleni — sau cea de cvartet, unde violonistul Vilmos Tatrai a oferit adevărate demonstraţii practice, care au notorietatea realizatorului versiunii integrale a celor şase *Cvartete* bartókiene (împreună cu formaţia Tatrai, cunoscută prin concertele sale şi la Bucureşti).

Climatul Colocviului, în care fără să fie subliniat, factorul competitiv exista, tindea mai mult spre discuţii asupra stilului, concepţiei compozitorului. Pe de o parte, aceasta contribuia la o libertate artistică creatoare, nu însă întotdeauna propice unor personalităţi interpretative în plină formare, aşa cum erau majoritatea participanţilor. Am simţit acest decalaj între convorbirea teoretică şi aplicarea practică, la concertul final, unde numeroase soluţii de ordin tehnic, de construcţie a microstructurii muzicale, rămăseseră nerezolvate faţă de ansamblul lucrărilor. Desigur, un spaţiu temporal destul de restrîns, impunea limitarea teoretică, sau mai bine-zis, acoperirea acestui domeniu prin disertaţii muzicologice, ceea ce, din păcate, ediţia de anul acesta nu a cuprins. Totuşi, prin multe elemente, Colocviul Bartók se remarcă, ca o eficientă acţiune de propagare a muzicii, constituind o idee ce şi-ar găsi, neîndoios, aplicarea şi la noi în ceea ce priveşte muzica lui George Enescu.

O caracteristică a perioadei Colocviului a fost aceea de a oferi oaspeţilor condiţiile unei cît mai complete informări legate de viaţa muzicală. Profitînd de aceasta, am vizitat, în răgazurile lăsate de cursurile ce se desfăşurau la Academia de muzică din Budapesta, Arhivele Bartók, impresionante prin marea extindere a zonei de activitate, sub conducerea prof. Dille — muzicolog belgian pasionat de personalitatea lui Bartók — şi prof. Sabolcsi Bence. O amplă expoziţie dedicată compozitorului, (care va fi de altfel prezentată în întreaga lume), audiţii, prezentarea unor filme de televiziune, cuprinzînd lucrările scenice în versiune coregrafică modernă, întregesc retrospectiva bartókiană.

Dar merită notat faptul că, paralel cu Colocviul Bartók, vara aceasta au continuat şi alte acţiuni de interes muzical. Printre ele, am remarca tradiţionala tabără „Jeunesse musicale" de la Pecs, unde tineri din peste douăzeci de ţări se reunesc, pentru cîteva săptămîni, sub semnul prieteniei muzicale. Fie că întîlnim instrumentişti — interpretînd, în grup, muzică de cameră, sau participînd la orele de orchestră simfonică — fie că tinerii sînt dirijori de cor, viitori profesori, aceeaşi atmosferă impresionează din primele momente. O legătură a generaţiei, dincolo de deosebiri de sistem social, de naţionalitate, domină întreaga lor activitate, stabilind o anumită „tonalitate" a schimburilor de idei, extrem de utilă formării tineretului. Să adăugăm încă o caracteristică a taberei de la Pecs — datorită aplicării sistematice a metodei de solmizaţie, preconizată de Zoltan Kodaly, aceşti tineri veniţi din ţări diferite învaţă şi memorează muzica populară aparţinînd fiecărui membru participant. Nu fără emoţie l-am urmărit pe studentul Adrian Micşa, de la Conservatorul „Gh. Dima" din Cluj, învăţîndu-şi colegii, la clasa de ansamblu coral, o doină. În ceea ce priveşte metoda de educaţie muzicală a lui Kodaly vom încerca, într-un material viitor, să-i analizăm utilitatea, date fiind importantele rezultate obţinute la nivelul copiilor de şcoală pe întreg teritoriul Ungariei.

Desigur, despre Colocviul Bartók s-ar mai putea adăuga numeroase impresii, legate de concertele prezentate de Cvartetul Tatrai, de realizarea, cu acest prilej, a integralei înregistrărilor operei muzicianului. Faptul că în timpul perioadei în care, aparent, stagiunea de concerte nu prezintă programele obişnuite, vizitatorul poate urmări numeroase concerte în aer liber, spectacole de operă (nu numai la Budapesta, ci şi în localităţi care organizează Festivaluri de vară, cum ar fi cel de la Szeged), ni se pare deosebit de interesant pentru ideile ce pot fi preluate. Existenţa Cursurilor de vară de la Sinaia, care au avut un mare ecou în lumea întreagă — pe probleme de limbă şi literatură română — nu ar putea fi îmbogăţită şi cu o serie de întîlniri avînd ca scop cunoaşterea muzicii noastre ? Condiţiile excelente pentru desfăşurarea unor asemenea manifestări, constatate la Budapesta, există şi la noi, poate chiar cu o mai mare varietate de aspecte artistice şi, de ce nu, turistice. Iată o întrebare care a stăruit mereu, în perioada Colocviului Bartók, şi căreia Festivalul „George Enescu" nu face decît să-i aducă puternice argumente. În 1971 sărbătorirea a nouăzeci de ani de la naşterea lui Enescu poate fi un binevenit prilej de a oferi lumii un Colocviu dedicat maestrului, similar cu cel organizat în memoria lui Bela Bartók, la Budapesta.

GRIGORE CONSTANTINESCU

Cvartetul „Talich" — în palatul Rectorelui

SECVENȚE MUZICALE IUGOSLAVE

Cînd se termină festivalul filmului de la Pola, la Split răsună primele acorduri ale *Concursului internațional de creație pentru muzica ușoară*. Dubrovnik-ul din 10 iulie pînă în 25 august este gazdă neîntrecută a muzicii de pretutindeni, prilej în același timp, pentru mari trupe de teatru, pentru pictori și sculptori să-și dezvăluie cu dărnicie tainele artei lor. Lîngă Ohrid, în aceleași zile are loc un *Festival internațional de poezie*. Peste puțin timp la Zagreb se anunță o bienală muzicală, iar la Belgrad, B.I.T.E.F.-ul un important *Festival internațional de teatru experimental*, în care spectacolele de „Sunet și lumină" vor întineri bătrînul Kalemegdan... Pentru manifestările internaționale de prestigiu, colegii iugoslavi nu consideră nici un anotimp dezavantajos. Dimpotrivă, calendarul artistic nu cunoaște „închidere de stagiune", fiecare eveniment trimițîndu-și ecourile pînă la cea mai apropiată desfășurare, și mai departe ca o ștafetă neîntreruptă. Privim pe hartă orașele care au deschis porțile festivalurilor internaționale și înțelegem fără dificultate că această ștafetă a artei nu uită că Iugoslavia este o țară a turismului în care diversitatea peisajului uimește, nu uită să ofere trubadurilor contemporani neuitate cadre.

De la Belgrad la Dubrovnic drumul trece prin Sarajevo. Cobori pentru cîteva ore și mergi la moscheea lui Bey, apoi în Bascarsija — bazarul turcesc cu străzi înguste unde fete în șalvari deschid grăbite obloanele prăvăliilor pentru a-ți arăta arta arămarilor, pentru a te convinge de migala cu care artizanii descriu motivele orientale. De la Sarajevo calea ferată străpunge munții de aproape 60 de ori, modelînd tot atîtea tunele, unindu-se cu stînca, ignorînd prăpastia ; diferență de o oră și piatra, priveliște rocioasă copleșește privirea. Ai senzația că apa și firul de iarbă ce-și face loc anevoie în bătaia vîntului sînt nedorite. Adriatica apare după mult timp ca o Fata Morgana inundată de lumina Dubrovnik-ului. Ne întrebam înainte de a fi ajuns acolo, de ce s-a ales această veche cetate drept oraș al muzicii în timpul lui iulie și a lui august ? Pentru că puritatea pietrei, frumusețea arhitecturii, fîntînile, logiile, palatele, fac o scenă unică, o scenă pe care o vezi dimineața cum trepidează „de azi", pe care la lumina reflectoarelor o urmărești cum răsfoiește filele istoriei. Orchestra Filarmonicii din Zagreb concertase în fața palatului Rectorelui. Orchestra Duke Elington a putut fi auzită pe terasa Fortului Revelin. În palatul Sponza, Béjart cu trupa sa, prezentase „Romeo și Julieta". S-a putut urmări „Machbeth" în cutremurătorul decor, cetate înfiptă în mare, pe care Fortul Lovrjenac îl oferă, s-au putut asculta *New York Chamber soloists*, recitalul organistului francez Pierre Cochereau...

În Atriumul din Palatul Rectorului l-am auzit pe celebrul tenor Nicolai Gedda. O acustică echilibrată de coloane, scări de piatră, ne-a dat posibilitatea unei audiții impecabile. A fost o surpriză, inteligența cu care acest tenor suedez, aplaudat pe cele mai mari scene lirice ale lumii, și-a ales dificile pagini din repertoriul de lieduri, le-a tălmăcit cu virtuozitate. Cele *„Quatro canzoni di Metastasio"* sau cîntecele după Goethe sau Mayrhofer de Schubert, lunecau incredibil fără cea mai mică urmă de sforțare ; totul decurgea dintr-o înțelegere a fenomenului muzicii de cameră, a tehnicii liedului, cu totul diferită de maniera operistică. Gedda Nicolai despre care se spune că este „cel mai mare tenor liric al lumii, un cîntăreț de o excepțională muzicalitate și cu deosebite calități vocale", uitase de acutele ariilor, de dramatismul unui Verdi sau Puccini, lăsase deoparte toată armura jocului scenic pentru a deslușî decupat, Schubert, Richard Strauss, pentru a se apleca cu minuțiozitate asupra fiecărei fraze. Din punct de vedere tehnic respirațiile, legătura ideilor, propozițiilor, erau perfect șlefuite. În intimul Atrium, în acea sobră grădină interioară căreia plafonul descoperit îi deschidea parcă drumul spre marele ecou am înțeles cum artiștii de înaltă clasă știu să atace cel mai divers repertoriu, cu profunzime, fără nici o urmă de artificiu. În a doua seară am aplaudat cvartetul „Talich", în special *„Intimna pisma"* de Janacek, a găsit o adevărată tratare, tinerii muzicieni cehi perfect sudați avînd o certă înclinație spre muzica apropiată secolului nostru. Excelau în tăieturi de arcuș foarte scurte, în pasagii dure, brusce, stăpîneau perfect ritmica, dinamica spinoasă ; membrii cvartetului „Talich" demonstrau aptitudinile muzicienilor care se pot avînta în labirintul paginilor noi fără teama drumului inutil.

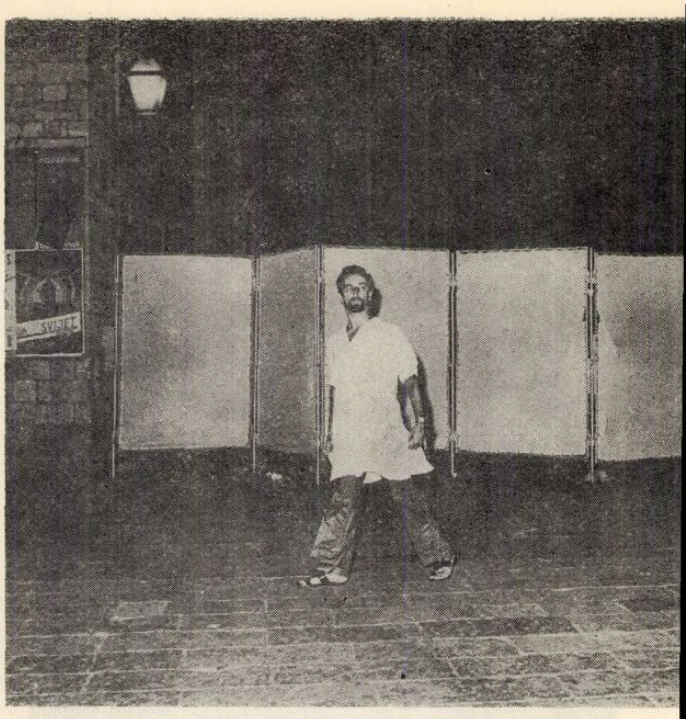
Așa cum spuneam, pictura, teatrul, acompaniau festivalul muzical dînd o imagine cît mai cuprinzătoare asupra tradiției, asupra preocupărilor actuale ale artiștilor iugoslavi. Astfel, Miho Sisa expunea

chiar la intrarea în cetate lucrări de „artă naivă", „Bunica", „Țesătoare" sau „Dans", „Caravana", conturînd o anume dorință de a îmbina desenul simplist, cu culorile șterse, un fel de dublă declarație în favoarea neostentației. Mai interesantă Mira Keler, din Croația, demonstra interpretări libere ale tehnicii mozaicului, amintind totuși de frescele medievale iugoslave, propunea aplicarea mozaicului în tehnica arhitecturii în decorațiile interioare. Dintre spectacolele de teatru o interesantă montare obținuse Kosta Spaic în „Unchiul Maroje". În squarul Gundulic în care dimineața forfoteau precupeți, gospodine, se auzea zarva tîrguielilor, seara se monta doar o tribună pentru spectatori și fresca lui Marin Drzic, pitoresc, vivantă, povestea de viața Dubrovnik-ului de acum 400 de ani într-o limbă ce amesteca graiul autohton cu fraze întregi, cu expresii italiene. Interesantă, curioasă, nouă, îmbinarea decorului natural, cu personajele „Unchiului Maroje", bucuria cu care locuitorul de azi al Dubrovnik-ului își ceda casa, balconul pentru o seară echipei de teatru, pentru ca „Dona Laura" sau „Petrunjela", „Nico" sau „Pera" să convingă auditoriul de spiritul, de verva replicilor lor.

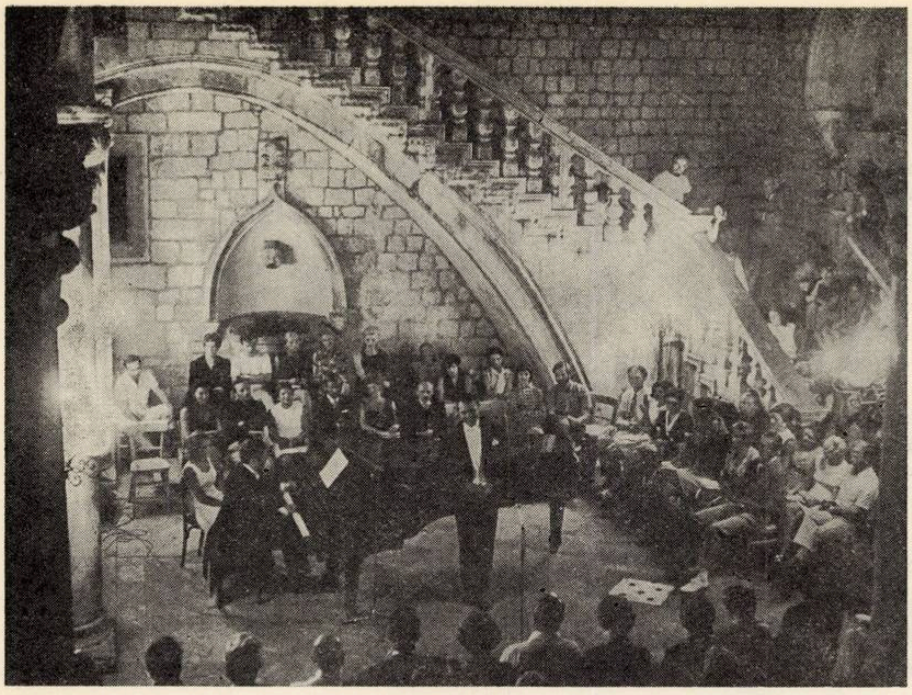
Ultimul spectacol muzical de la Dubrovnik l-am urmărit în fortul Revelin, unul din cele trei monolituri (alături de Lovrjenac, Minceta), care veghează timpul cetății. Era o trupă rătăcită prin Europa, trupa *The Combine*, a Universității de teatru din Texas, care a oferit cîteva reprezentații în afara festivalului. 12 tineri pe fond de rock, făuriseră un „Musical" numit „STOMP". Spectatorii în mare majoritate tineri — stăteau în mijlocul sălii, iar echipa texană își desfășura spectacolul pe cele patru podiumuri așezate pe fiecare latură, întovărășiți fiind de proiecții, de sunetul stereofonic al aparatelor... Dacă se stingea lumina și cinstitul fort intra în întuneric, dacă se auzeau împușcături și te simțeai stropit ca de ploaie, dacă în zbieretele lor deslușeai „Hell, hell" — adică înspăimîntătorul „iad", atunci desigur că spectacolul începea. Izbit doar de „nou" și „modern" puteai cade în admirație, așa cum am văzut mulți „hippies" din cele mai îndepărtate colțuri ale lumii. Dacă însă, violentat de proiecții și zgomote, de totala lipsă de logică în succesiunea numerelor, de neargumentarea vizibilă a oricărei idei, reușeai să-i judeci, îți dădeai imediat seama de amatorismul lor, de „artă" neartă, a acestor texani rătăciți. În orice caz un astfel de spectacol decadent a convins de ceea ce înseamnă „decadență", haos, a fost un bun exemplu de prost spectacol. „Stompii" erau rătăciți, așa că festivalul de la Dubrovnik nu-și împieta renumele. Dimpotrivă acești oaspeți accidentali demonstrau prin prăpastia pe care o deschideau, distanța incomensurabilă pînă la arta unui Rugiero Ricci, Gedda Nicolai, organistul Ernst Wenger...

Peste tot în Iugoslavia, vara nu înseamnă odihnă din punct de vedere al manifestărilor muzicale. Și dacă la Dubrovnik „Letnie Igrî" dau strălucire vechii cetăți, la Rijeka sau Lublijana, la Zagreb sau Split, oriunde, poți asculta un „Concert coral dat de corul de copii al Radioteleviziunii din Zagreb

Moment din spectacolul „Unchiul Maroje" realizat de Kosta Spaic.



Béjart își terminase seria reprezentărilor cu „Romeo și Julietta", dar discuțiile aprinse continuau...



Celebrul tenor Gedda Nicolai într-un moment al recitalului.

de exemplu, sau poţi vedea măiestria unui ansamblu krakovian, sau... Există un cuvînt sub care Dubrovnik-ul îşi deapănă fiecare seară a lungii sale sărbători. Există un cuvînt pe care în orice colţ al Iugoslaviei îl poţi vedea alăturat muzicii, artei în genere. Se spune că locuitorii vechii Ragusa îl aveau ca „motto" vieţii de fiecare zi şi de aceea au vrut să-l sculpteze în roca de la Lovrijenac. Este : *„Libertas" ;* simbol de înţelepciune pentru idee şi talent, pentru inspiraţie şi frumuseţe. Şi cel mai bun argument pentru profunzimea lui este unul din multele concerte pe care în iulie sau în august îl poţi asculta la Dubrovnik într-unul din palate, într-un fort, într-un squar, într-un atrium...

SMARANDA OŢEANU

VARA MUZICALĂ DE LA TAORMINA

În ambianţa unei Italii de milenare tradiţii artistice. pe coasta siciliană, la confluenţa dintre frumuseţea de o rară poezie a naturii şi vibraţia spirituală a marilor culturi greco-romană sau maură, a avut loc între 3 şi 22 august ceq de a IX-a ediţie a „Verii muzicale de la Taormina". Desfăşurat simultan pe două planuri artistice acest eveniment estival a reunit un ciclu de cursuri de perfecţionare interpretativă cu secţiile pian, violoncel, canto, muzică de cameră şi un festival muzical propriu-zis, reprezentat printr-un număr de recitaluri instrumentale, seri de muzică de cameră, concerte simfonice, spectacole de operă şi conferinţe muzicologice care au beneficiat de concursul unor formaţii sau personalităţi de înalt prestigiu artistic ca : Enrico Mainardi, Carlo Zecchi, Radu Aldulescu, Magda Tagliafero, profesorul Luigi Magnani, Trio din Cracovia, etc.

Cu o componenţă artistică de prestigiu, agenda festivalului de la Taormina a înscris totuşi cu rolul cel mai important în susţinerea manifestărilor, prezenţa orchestrei simfonice a Rodioteleviziunii Române. Prin nivelul interpretativ oferit ca şi prin numărul aparţiţiilor sale publice, colectivul român a constituit punctul central şi totodată elementul de major interes artistic al festivalului găzduit pe coasta siciliană. În numai 10 zile (13—23 august) orchestrei române i-a revenit susţinerea a 8 realizări interpretative, a unui număr de 7 programe diferite de muzică simfonică sau operă şi este de subliniat această ultimă cifră, deoarece un turneu artistic se desfăşoară de obicei pe baza doar a 2 sau 3 programe. Precizez de asemenea că ansamblul manifestărilor muzicale ale colectivului s-a concretizat prin 5 concerte simfonice, un concert de uverturi şi arii din opere şi acompaniamentul a 2 spectacole cu opera *Căsătoria secretă* de Domenico Cimarosa.

Bineînţeles, punctul de greutate al programelor a revenit muzicii simfonice. Profilată în general pe norme de rezistenţă interpretativă, agenda turneului a înscris cîteva din cele mai cunoscute valori ale repertoriului universal, alături de pagini reprezentative ale creaţiei muzicale româneşti, cum ar fi : *Rapsodiile* de George Enescu sau *Preludiul simfonic* de Ion Dumitrescu. În şirul lucrărilor prezentate, o atenţie deosebită s-a acordat totodată operei beethoveniene sub semnul căreia se află întreg acest an muzical internaţional. *Simfoniile a 3-a şi a 4-a, Concertul nr. 3* pentru pian şi orchestră, Uvertura *„Leonora 3"* sau *Fantezia corală* s-au înscris astfel

în omagiul evenimentului artistic principal al anului — bicentenarul nașterii lui Beethoven — a cărui reflectare festivalul Taorminei a mai subliniat-o și prin concertul Beethoven, susținut de trioul din Krakovia, sau prin două deosebit de interesante expuneri muzicologice datorate profesorului Luigi Magnani : „Probleme de interpretare beethoveniană" și „Beethoven — teme ale lumii sale creatoare".

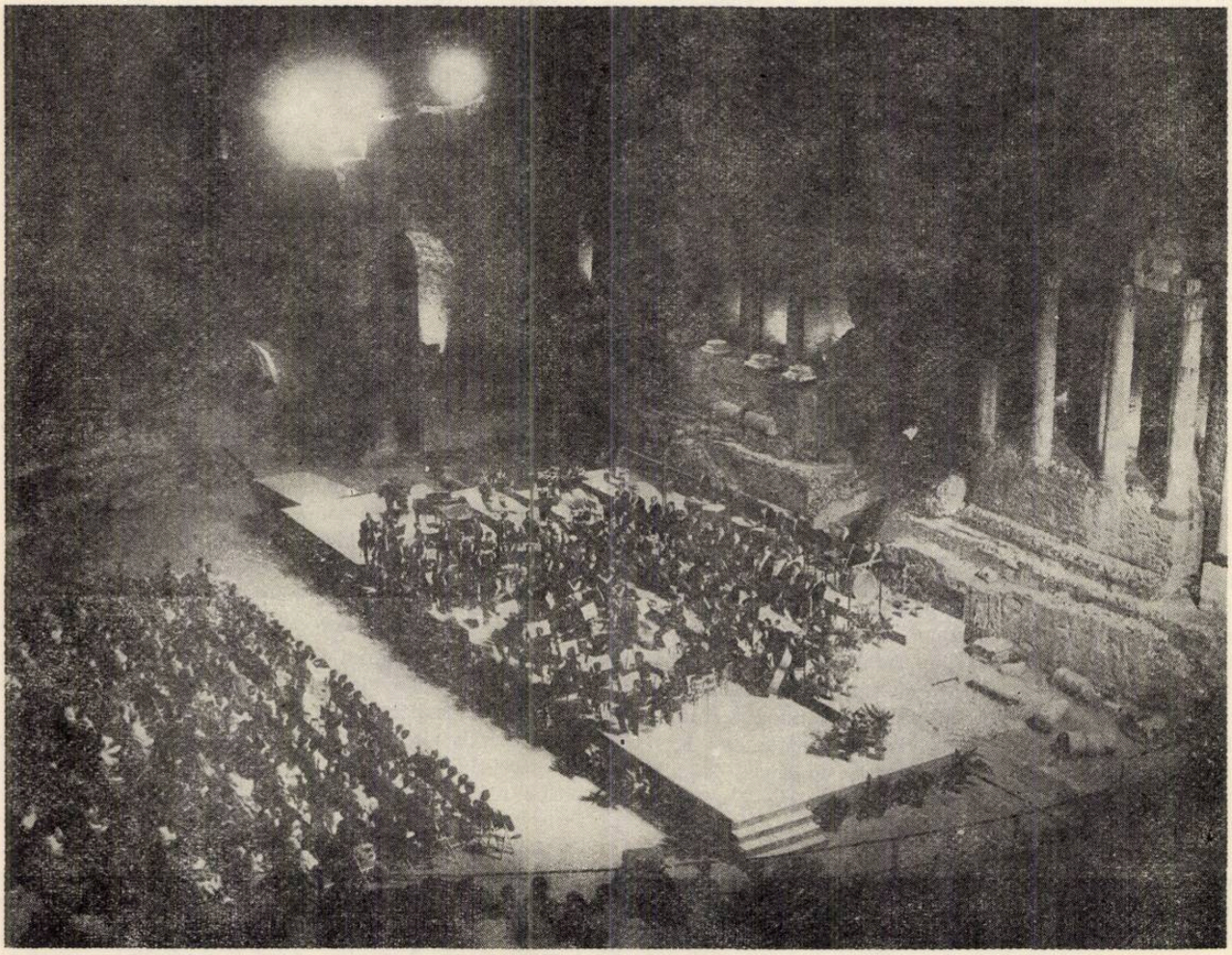
În ceea ce privește orchestra simfonică Radio, alcătuirea atît de variată stilistic a programelor a întîlnit, pe de altă parte, o intensă colaborare artistică cu dirijori, soliști sau formații invitate la Festival. Astfel, pe afișul de concerte al acestuia și-au înscris numele dirijorii : Carlo Zecchi și Nino Bonavolonta — Italia, David Zinman — Olanda; pianiștii : Fausto Zadra — Italia, și Lidia Grychtolowna — Polonia ; violonistul Salvatore Cicero — Italia ; o valoroasă echipă de soliști italieni de operă, sau corul Universității „Della Plata" — Argentina.

Fără a consemna atributele artistice individuale ale fiecăruia dintre ei, voi aminti totuși prezențele ce m-au impresionat în mod deosebit. În primul rînd este vorba de dirijorul Carlo Zecchi, acest muzician de adîncă sensibilitate, sub mîna căruia orchestra noastră s-a dăruit într-o realizare interpretativă plină de rafinament și căldură emoțională.

O mînă sigură atentă la cea mai neînsemnată intrare muzicală, dovedind o profundă cunoaștere a partiturilor, temperamental, sugerînd uneori asociații de idei cu gestica lui Zubin Mehta, a generat stima colectivului simfonic român pentru dirijorul de origine americană David Zinman, actualmente conducătorul orchestrei de cameră olandeză. Admirînd apoi sensibilitatea interpretativă a pianistei poloneze Lidia Grychtolowna, am reținut de asemenea în mod cu totul deosebit virtuțile vocale impresionante ale tenorului italian Aldo Filistad.

Dar în afara acestor nume oaspete amintite, un capitol aparte se cuvine personalităților artistice românești înscrise în agenda festivalului : dirijorii permanenți ai orchestrei Radio, Iosif Conta și Emanuel Elenescu, precum și violoncelistul Radu Aldulescu.

Reliefată în presă sau în discuțiile purtate cu oameni de artă aflați la Taormina, prezența dirijorului Iosif Conta a constituit o nouă confirmare a capacității sale profesionale. Cu multă căldură, remarcau de pildă, Carlo Zecchi sau Luigi Magnani talentul dirijorului român, normele de muzicalitate în virtutea cărora își construiește interpretarea sau frumoasele sale valențe dirijorale. Formulări elogioase întîlnim apoi în repetate rînduri în coloanele presei siciliene.



Orchestra Radioteleviziunii Române, într-un concert din cadrul Festivalului de la Taormina

Ziarul *La Sicilia* din 17 august, nota de pildă : „La pupitrul orchestrei simfonice a Radioteleviziunii Române s-a aflat Iosif Conta, un foarte valoros şef de orchestră, muzician de cultură profesională care în calitate de director artistic şi dirijor a creat omogenitatea acestui ansamblu instrumental, atît de sigur pe el şi de abil în fiecare sector al său, un ansamblu care considerăm că pe drept cuvînt poate fi mîndria oraşului Bucureşti. Iosif Conta citeşte cu grijă partitura. O confirmare a acestei calităţi este excepţionala prezentare a *Simfoniei fantastice* de Berlioz... lucrare căreia dirijorul a ştiut cu perspicacitate să-i pună în valoare trăsăturile stilistice, mai ales în ceea ce priveşte caracterul neobişnuit al dialecticii timbrului".

După cum spuneam, desfăşurarea simfonicelor orchestrei Radioteleviziunii a beneficiat şi de prezenţa violoncelistului Radu Adlulescu, fără nici o îndoială, una din cele mai mari personalităţi artistice ale lumii muzicale contemporane. Forţa sa de transmitere emoţională este într-adevăr copleşitoare. Frumuseţea cîntului său este ideală, deopotrivă în căldura timbrului, în perfecţiunea tehnică, în rafinamentul stilistic sau expresivitatea comunicării emoţionale. Nenumărate au fost rîndurile sau cuvintele de adînc omagiu adresate măiestriei sale de presa italiană sau de muzicienii aflaţi la Taormina. Ele rămîn însă departe de a se concretiza drept echivalent lingvistic a revelaţiei spirituale pe care o generează arta interpretativă a lui Radu Aldulescu. Ne aflam într-unul din cele mai impresionante locuri ale Taorminei, în care geniul creator al naturii se interfera cu spiritul marii culturi antice, Teatrul Greco-Roman, mărturie a unei arte milenare rămase de pe cea mai veche colonie a Greciei antice : Naxos. Şi totuşi, în acest decor de o inefabilă poezie, frumuseţea vibrantă dăruită de cîntul violoncelistului Radu Aldulescu ne-a făcut pur şi simplu să uităm vraja romantică a locurilor.

Mergînd mai departe, ce se desprinde prin urmare, din notele făcute pînă acum ? Datorită problemelor artistice ce-i reveneau, generate de varietatea stilistică a lucrărilor, timpul scurt de pregătire al programelor, acomodarea cu soliştii, dirijorii sau formaţiile colaboratoare, frecvenţa aproape zilnică a întîlnirii cu publicul Taorminei — 8 manifestări în 10 zile — iar dincolo de toate acestea, dorinţa de a demonstra permanent un înalt nivel profesional, activitatea orchestrei simfonice a Radioteleviziunii Române a cunoscut în această perioadă o deosebită intensitate. Şi i se cuvin într-adevăr multe elogii pentru capacitatea de muncă şi disciplina profesională arătate. Repetiţiile au fost multe, apariţiile publice de asemenea. De fiecare dată însă, colectivul român a răspuns cu seriozitate şi responsabilitate pentru prestigiul său artistic şi nu există nici o exagerare în această afirmaţie. Preocupată să se prezinte consecvent în deplinătatea disponibilităţilor sale profesionale, dovedind multă rezistenţă şi putere de muncă artistică, urmărind cu grijă şi onestitate profesională, cu frumoasă ţinută de ansamblu, Orchestra Simfonică a Radioteleviziunii Române a determinat astfel stima deosebită a publicului, a presei, sau a personalităţilor aflate la Taormina în perioada la care ne referim. Materialele publicate sau interviurile solicitate rămîn de altfel edificatoare în acest sens. De pildă, sub titlul „Românii sînt fantastici", cotidianul *La Sicilia* din 17 august subliniază printre altele :

„Orchestra din Est este de o foarte mare calitate ; are corzi excepţionale, suflători de lemn şi alamă fără nici un reproş ; cîntă cu mult suflet, cu căldură mediterană, dar şi cu disciplină sonoră şi tehnică. Nici o greşeală, nici o preponderenţă solistică nechemată, ci un echilibru, o unitate ireproşabilă, trăsături caracteristice doar ansamblurilor foarte bune"...

În aceiaşi zi, sub titlul „Festivalul se înalţă" : la Taormina concertul plin de rafinament al orchestrei Radioteleviziunii Române ziarul „Espresso sera" comenta la rîndul său : „Orchestra dirijată de Iosif Conta a început programul cu un omagiu adus celui mai mare muzician român contemporan, anume Rapsodia I de George Enescu". Analizînd în continuare nivelul interpretativ oferit, cronicarul încheia materialul său referindu-se la cele trei suplimente acordate la cererea publicului, Badinerie de Corelli şi două Dansuri ungare de Brahms, astfel : „Orchestra simfonică română a demonstrat prin suplimentele acordate, odată în plus calităţile de care dispune, redînd magnific întreaga delicateţe a primei piese, ca şi exuberanţa de strălucitoare sonoritate a celorlalte două". În 18 august, cotidianul „La Sicilia" îşi începe consemnarea precizînd : „Deşi nu mai era nevoie, confirmarea calităţii remarcabile a orchestrei române, am avut-o încă odată duminică seara" — era vorba de concertul din 16 august dirijat de Carlo Zecchi — iar publicaţia „Gazzetta del Sud" sub titlul „Călduroase aplauze pentru români" îşi încheia relatarea subliniind : „Ca şi în cazul primului concert, şi de data aceasta a existat un public foarte numeros, multe şi extrem de calde aplauze, rechemînd de mai multe ori la rampă artiştii."

THEODORA ALBESCU

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations
de l'Union des Compositeurs
de la République Socialiste de Roumanie

LA MUSIQUE D'ORGUE DANS NOTRE PAYS

— VICTOR BICKERICH [1]) —

Le développement de la musique d'orgue dans certaines régions de notre pays, comme par exemple la Transylvanie, se laisse suivre tout au long des cinq derniers siècles. Le premier nom que l'on trouve dans un document datant de 1429 est celui de *Johannes Teutonicus* de Feldioara (région de Braşov). L'appellation de *„Teutonicus"* pourrait vraisemblablement mener à la conclusion que l'organiste Johannes venait de l'étranger, probablement d'Allemagne. Le fait est que de nombreux organistes et facteurs d'orgues étrangers ont travaillé dans notre pays jusqu' au début du XX-e siècle. Parmi eux, certains organistes, comme Hiéronymus Ostermayer et Michael Hermann, s'installèrent définitivement dans notre pays où ils furent hautement appréciés pour leur activité.

Dès le XV-e siècle, les organistes figurent parmi les employés des villes, de sorte que l'on trouve dans les documents du temps non seulement des mentions s'y rapportant, mais encore des détails concernant le salaire qu'on leur accordait. Dans une lettre adressée par Valentinus Kraus, maire de la ville de Braşov, à son ami, ancien professeur et célèbre humaniste, Conrad Celtes (alias Pickel) de Vienne, on recueille des informations sur les succès obtenus par certains organistes, ainsi que sur la qualité des instruments d'orgue : „...chez nous (à Braşov, n.a.), un nouvel orgue quantum ad celaturae pulchritudinem a me ante hac non visum, necque quantum ad sonoritatem et vocum varietatem a me auditum" (comme je n'ai jamais vu jusqu'a présent de plus beau du point de vue de la construction, ni entendu un semblable du point de vue de la richesse sonore). Le nom de l'organiste n'est pas mentionné dans la lettre ; en échange, on y affirme que le jeune instrumentiste de Braşov avait étudié avec le fameux organiste Joseph Grünpeck de Vienne et qu'il n'était „dans le domaine de l'art, en rien inférieur à son maître" (suo magistro arte non inferior).

Un document de paiement du magistrat de la ville de Braşov, de 1545, nous fait connaître que l'organiste Hiéronymus Ostermayer y avait donné un concert d'orgue en l'honneur de l'adjoint du Grand Vizir Iksender Chaus („lusit in organis musicalibus"), pour lequel, le 15 août 1545, il lui fut payé un florin par la Caisse du dit magistrat. Ostermayer était considéré par ses contemporains comme un organiste exceptionnel. Connu aussi en tant que

---

[1]) L'organiste et professeur Victor Bickerich (1895—1964) a étudié la musique à Berlin, avec les professeurs Heitmann (orgue), Frielaender et Kretzschmar (histoire et esthétique de la musique).

A partir de 1922, il est organiste à l'Eglise Noire et professeur de musique au lycée „Honterus" de Braşov. Il déploie en cette ville un féconde activité d'interprète, de compositeur et de pédagogue, étant l'un des animateurs les plus marquants de la musique d'orgue de notre pays. Comme chef d'orchestre, il a inscrit dans son répertoire de nombreux ouvrages vocaux-symphoniques, tels que : les Oratorios de Bach, Händel, Haydn, le *Requiem* de Mozart et de Brahms, le *Te-Deum* de Bruckner, etc.

La première audition de l'Oratorio *Matthäus Passion*, avec l'Orchestre de la Philharmonie de Bucarest et le Choeur „Bach" de Braşov, a eu lieu, sous sa directon, le 24 mars 1935, dans la salle de l'Athénée Roumain de Bucarest.

Durant les dernières années de son activité, il donnait à l'Eglise Noire de Braşov „les concerts d'orgue de 5 h du soir" organisés pour des groupes de touristes roumains et étrangers.

De son activité de musicologue, on mentionne entre autres son étude sur la musique d'orgue de Roumanie, que nous publions ci-après.

chroniqueur, ses notes constituent des sources précieuses pour les évènements historiques du temps de la Réforme, en contenant par ailleurs d'intéressantes données sur l'humaniste Johannes Honterus.

Il ressort des affirmations ci-dessus, qu'à cette époque, dans ces villes de Transylvanie — et suivant des documents de même nature, aussi en d'autres villes —, il y avait une tradition de la musique d'orgue, d'une part, et qu'un grand intérêt s'y manifestait, d'autre part, dû á la présence d'instruments de qualité et d'instrumentistes de talent En ce qui concerne la tradition des concerts d'orgue donnés en l'honneur des hôtes, elle a continué d'être cultivée le long des siècles et demeure vivante jusqu'à nos jours. On sait que des récitals d'orgue, presque journaliers, ont lieu à Braşov, pendant l'été, pour les touristes qui visitent cette ville.

Il nous est relativement facile d'établir la liste des organistes qui, durant les siècles passés, ont donné des concerts. Après H. Ostermayer, le nom de Michael Hermann s'impose. Venu dans le pays dans la suite de Catherine de Brandebourg, il a rempli en premier lieu la fonction d'organiste de la Cour. Son art enthousiasmait les habitants de Braşov — un jour, même, il joua à l'orgue de l'Eglise Noire —, au point qu'il fut engagé comme organiste de la ville dans des conditions particulièrement avantageuses. Il ne lui avait pas été facile de se dégager du service de Cour, mais les insistances des bourgeois de Braşov finirent par l'en libérer. Comme organiste et futur maire de la ville de Braşov, il joua un rôle primordial dans la vie culturelle de l'endroit et de la Transylvanie en général.

Au XVII-e siècle, on trouve à Sibiu Gabriel Reilich, dénommé dans les documents de l'époque, „compositeur et organiste" (1665—1677). Originaire des contrées de l'actuelle Tchécoslovaquie, on connaît peu de détails sur son activité. Des documents nous rapportent, en échange, des renseignements concernant son activité de créateur. Son ouvrage : *Geistlich-musikalischer Blumen und Rosenwald* pour voix et basso continuo, le rattache au courant musical de son époque ; les textes de l'oeuvre sont dus à Angelus Silesius (Johannes Scheffer).

Rappelons encore Petrus Schimert, élève à Leipzig du grand Johann Sebastian Bach et qui, de 1742 à 1785, occupa le poste de „directeur et organiste" de Sibiu.

Malheureusement il ne nous reste aucune composition pour orgue de cette époque, bien que pour d'autres instruments nous en possédions de nombreuses. On connaît, par exemple, en partie, l'oeuvre du célèbre violoniste et compositeur transylvain Valentin Greff-Bakfark, personnalité marquante de son temps. Dans les catalogues des bibliothèques de Sibiu et de Braşov nous trouvons des notes sur des ouvrages musicaux, ayant trait tout particulièrement à des compositions de musique vocale.

Les premiers manuscrits contenant des compositions pour orgue, tant autochtones, qu'étrangères, datent de la fin du XVII-e siècle. Daniel Croner (né en 1656 à Braşov, mort à Hălchiu, près de Braşov, en 1740) élabora pendant ses études à Breslau et Wittenberg et plus tard, dans sa ville natale, différents manuels de musique pour orgue, destinés à son propre usage.

Utilisant l'ancienne tablature pour orgue, les manuscrits de l'époque comprennent des compositions de Croner (Fugues, Toccates, Préludes, Canzones et Fantaisies) à côté d'autres oeuvres qui, au total, représentent des ouvrages indigènes pour orgue, les plus anciens que l'on connaisse actuellement. Ces cahiers portent aussi des annotations indiquant la date de rédaction de l'ouvrage, comme par exemple : 1675 (Braşov), 1681 (Breslau), 1682 (Witemberg).

On sait peu de choses sur la construction, l'aspect et la sonorité des anciens instruments du XV-e siècle. On ne peut même pas imaginer quelle était leur sonorité, les données nous manquant. D'anciennes chroniques et des extraits de registres de comptes nous informent sur des travaux de réparation, de déménagements et constructions nouvelles. Parfois, on y trouve des noms de facteurs d'orgues. Ainsi, l'„Orgelmeister Anthonius" (le facteur d'orgue Anthonius) de Braşov, qui reçut en 1514 la somme de 8 florins pour l'adjonction d'un registre „Nachthorn" (Cor de nuit) à l'orgue de la localité. Nous y apprenons aussi que le même orgue a été réparé en 1529 par le facteur Johannes Payr. Nous ne possédons pas des informations de détail au sujet de la taille des instruments, de leur construction ou de la disposition des registres. Certains détails se rapportant à l'histoire des instruments d'orgue de Transylvanie — analogues à ceux de Silésie (Pologne) — nous font conclure que la situation dans le domaine de la construction des orgues, était similaire en Transylvanie à celle de Silésie pour laquelle nous ne manquons pas d'informations.

Ce n'est que durant le dernier quart du XVII-e siècle que survinrent dans les villes de Braşov et de Sibiu, des évènements importants dans ce domaine et qui sont parvenus à notre connaissance. Les facteurs d'orgues indigènes, de l'époque, devaient sans doute avoir une vaste expérience de leur métier. Ainsi, apprend-on qu'au mois de Novembre de l'an 1673, le facteur Théodore, ayant refait à neuf l'orgue de Braşov, reçut le prix de son travail du maire de la ville — Simon Dietrich. Mais, les habitants de cette ville n'ont pu en jouir longtemps, car en 1689 il fut détruit par un incendie, en même temps, qu'une grande partie de la localité. La même année, 1673, Johannis Fest de Sibiu y construisait un instrument de grande taille, avec 40 jeux et 2700 tuyaux sonores. Fest et ses aides y travaillèrent pendant un an et demi. Lors de l'inauguration de cet instrument, sa description paraissait chez *Stephanus Jüngling*, éditeur de Sibiu, sous le titre : „Description du nouvel orgue d'après les informations reçues du facteur même" („Beschreibung der neuen Orgel nach des Meisters eigener Information"). C'est grâce à cette brochure que l'on connaît aujourd'hui la composition de l'instrument, que voici :

Jeux au „Manual"

1. Gross Principal	8′	9. Spielflöt	4′
2. Salicional	8′	10. Mixtur	2′
3. Quintaden	8′		2′
4. Gemshorn	8′	11. Zimbel	8′
5. Posaun	8′	gedeckt	
6. Octav Principal	4′	12. Subbas zum Manual	16′
7. Quint	3′	13. Grossflöt	8′
8. Holflöt	4′	14. Pauck	

Au „Brust—Positiv"

15. Principal	2′	18. Zimbel	
16. Octav	1′	19. Mixtur	½′
17. Spieflöt	2′		

Au „Rück—Positiv"

20. Principal	4′	26. Mixtur	½′
21. Koppel	8′	27. Salicional	4′
22. Octavflöt	4′	28. Regal	8′
23. Octav Principal	2′	29. Tremulant	
24. Super Octav	1′	30. Guckguck	
25. Quint	3′	31. Vogel-Gesang	

Au Pédalier

32. Subbass offen	16′	37. Posaun	8′
33. Octav	8′	38. Rausch-Pfeifen	3′
34. Pomord	16′	39. Octav Holflöt	4′
35. Holflöt	8′	40. Mixtur	4′
36. Quintaden	16′		

En ce qui concerne la construction d'orgue du XVIII-e siècle nous disposons de nombreuses sources. Dorénavant les noms de facteurs indigènes sont de plus en plus fréquents. On sait qu'à Sibiu, travaillaient à côte de Johannis Fest précité, les facteurs Georg Wachsmann et Johann Hann ; à Biertan (Mediaş) — Samuel Maetz et d'autres membres de la même famille ; à Braşov — Johanes Prause et d'autres. Prause était d'ailleurs originaire de Silésie, ce qui confirme les rapports qui existaient à l'époque entre ces deux régions dans le domaine de la construction d'orgues. Des instruments de plus en plus nombreux font leur apparition en Transylvanie. A cette époque mombreuses étaient les petites communes qui disposaient d'excellents instruments. tel qu'en témoigne le grand nombre d'orgues conservées complètement ou en partie.

Parmi les organistes ayant exercé leur métier dans notre pays, on trouve des noms retentissants ; c'est le cas de Michael Haydn, frère cadet du grand classique Joseph Haydn. Michael a été pendant les années 1757—1762 maître de chapelle et organiste à Oradea.

Mais, par suite d'une influence toujours plus accentuée de la musique instrumentale classique sur le répertoire des orchestres et des ensembles de musique de chambre, ainsi que par le développement rapide de la musique vocale — entraînant la formation de sociétés chorales —, la musique d'orgue passe petit-à-petit sur un plan secondaire. L'activité d'une personnalité telle que Hermann Bönicke nous atteste avec une convaincante certitude les nouvelles transformations subies par la musique, à l'époque dont nous parlons. Bönicke, né en 1821, était organiste et maître de choeur de la Société de Musique de la ville de Sibiu, grâce à une recomandation de Liszt. En 1861, il publia une méthode de l'art du jeu libre à l'orgue, intitulée *„Kunst des freien Orgelspiels"*. Des compositions pour orgue, telles que *Fantaisie, Intermezzo, Fugue* et *Final,* ses *Quatre cahiers de chorals* témoignent de son activité créatrice dans ce domaine. Pourtant, ce furent la musique vocale et instrumentale qui l'attirèrent tout particulièrement, aussi son activité principale se concentra-t-elle autour de la Société Chorale de Sibiu. Il appuya toutefois de sa compétence la musique instrumentale et orchestrale et nous savons — dans ce sens — qu'il a eu l'initiative des concerts donnés dans la ville de Sibiu par Brahms et Joseph Joachim. Bönicke mourut en 1879.

★

Le trésor d'instruments de notre pays comprend aussi bien des orgues anciennes de grande valeur que d'autres, plus récentes qui, par leur construction moderne, correspondent pleinement aux exigences requises pour un instrument de concert.

Les orgues anciennes sont pour la plupart les produits de facteurs indigènes. A la construction des instruments nouveaux. ont concouru des firmes bien connues du pays, telles que Wegenstein de la ville de Timişoara et Otto et Carl Einschenk de Braşov, en même temps que d'autres de l'étranger, dont nous citons : E. F. Walker & Co. de Ludwigsburg, Sauer de Francfort sur Oder, les Frères Rieger de Jägerndorf (actuellement la localité Krnow de Tchécoslovaquie), Otto-Rieger de Budapest, Schlag & Fils de Schweidnitz, Angster de Pécs (Hongrie) etc.

Le plus ancien orgue, conservé dans sa forme originale, est celui de la toute petite ville de Rupea (Braşov) (voir illustrations). Construit en 1726, il dispose d'un clavier manuel et d'un pédalier. La grande octave du clavier comprend seulement les touches Do-Ré-Mi-Fa-Sol-La-Si bémol et Si ; le reste des octaves jusqu'à Do^2 est complet. L'orgue dispose des jeux suivants : *Principal 8′, Octave Principal 4′, Flöte 4′, Waldflöte 4′, Superoktave, Quinte, Manual-Mixtur,* auxquels viennent s'ajouter un *Tremulant* et un *Timpan* qui ne sont plus en état de fonction. L'étendue du pédalier est d'une octave, l'autre répétant les sons de la première ; il comporte les jeux suivants : *Subbass 16′, Pedal 2′, Pedal-Oktav-Mixtur* ainsi que la tirasse.

De la même époque, environ, datent une série d'instruments à un ou deux claviers qui, cependant, ont subi entre temps des modifications. Dans la majorité des cas, ces reconstructions sont l'oeuvre de facteurs indigènes. La qualité des instruments témoignent de la maîtrise de ces derniers.

Un orgue qui nous montre la manière caractéristique dont les instruments étaient transformés au cours du temps, est celui de la ville de Codlea (Braşov). En 1709, un Positif à 8 registres („Acht-

stimmiges-Positiv") était acquis de la famille Sachs von Harteneck. En 1783, Johannes Prause, en utilisant probablement l'ancien matériel, construisait un nouvel instrument, inauguré le 12 octobre de la même année. L'instrument, comportant deux claviers manuels et un pédalier, a été réparé par le facteur Andreas Eitel en 1801, quand, à cette occasion, on le posa ailleurs. En 1833, après avoir été préalablement réparé par le facteur Nagy de Braşov, il subit un nouveau déplacement, étant installé à l'endroit où il se trouve aujourd'hui. Enfin, en 1866, il fut agrandi par Schneider en obtenant la forme qu'il conserve encore de nos jours : deux claviers manuels, un pédalier et la disposition suivante des jeux :

1. Hauptwerk (premier clavier)

1. Bordun	16′	7. Hohlflöte	4′
2. Principal	8′	8. Fugara	4′
3. Gamba	8′	9. Traversflöte	4′
4. Salicional	8′	10. Quinte	$2^2/_3$′
5. Flauto	8′	11. Superoktav	2′
6. Principal	4′	12. Mixtur	4x

2. Positif (deuxième clavier)

13. Lieblich Gedackt	8′	16. Principal	4′
14. Aeoline	8′	17. Flauto	4′
15. Dolcian	8′	18. Superoctav	2′

Pédalier

19. Subbass	16′	22. Cello	8′
20. Posaune	16′	23. Quinte	$5^1/_3$′
21. Viola	8′	24. Bassetto	4′

Le même Prause construisit en 1788 le bel orgue de Bistriţa qui, après avoir été agrandi deux fois (en 1861 et en 1900) — ayant dans sa forme actuelle deux claviers manuels, un pédalier et 25 registres — compte aujourd'hui parmi les instruments de haute qualité de notre pays (Planche). La ville de Mediaş possède également un istrument de grande valeur. Il comporte deux claviers manuels, un pédalier et 26 registres dont 24 sonores. Il a été probablement construit par le facteur Johannis Fest de Sibiu.

Un petit orgue, mais d'excellente qualité, à traction mécanique, est celui de la ville de Sighişoara. Construit par le facteur Carl Schneider de Braşov en 1857 (Planche), il a par la suite subi différentes modiifcations. Sa forme est celle d'un Positif sans pédalier. Durant la première guerre mondiale, à cause de la pénurie d'étain, le régistre Principal 8′ placé en montre a été réquisitioné. Il n'a été remplacé qu'en 1928 (cette fois, les tuyaux furent confectionnés en zinc), à quelle occasion on y ajouta aussi un pédalier à registre unique (Subbass 16′) qui fonctionne pneumatiquement. La disposition actuelle de ses jeux est la suivante :

Clavier manuel

Bourdon	16′	Fugara	4′
Principal	8′	Flauto	$2^2/_3$′
Gedackt	8′	Waldflöte	2′
Octave	4′	Mixtur	4x

Pédalier

Subbass	16′	Tirasse

Il est heureux que lors des différentes reconstructions successives, les anciens buffets — originels — ont été conservés (Planche). Certains, parmi eux, sont dus à des artisans indigènes, comme par exemple celui de l'orgue de Sibiu réalisé en 1673 ou celui du grand orgue de Sighişoara (Planche). Les deux buffets sont l'oeuvre du sculpteur Jeremias Stranovius. L'orgue de l'Eglise Réformée de Cluj représente un cas intéressant, édificateur de la manière dont les anciens buffets ont été utilisés : lors de la reconstruction de l'instrument, la firme Angster de Pécs a tout simplement appliqué l'ancien buffet sur le devant du nouvel orgue (Planche).

Il est certain que l'orgue de notre pays ayant la plus grande valeur est celui de l'Eglise Noire de Braşov. (Planche). L'instrument a été construit entre 1836 et 1839 par le facteur Carl August Buchholz de Berlin. Par ses dimensions, la beauté et la plénitude de sa sonorité il suscita, dès sa construction, l'intérêt des spécialistes. Il est même souvent cité dans la littérature de spécialité, comme par exemple dans Hugo Riemann *„Handbuch der Orgellehre" (Manuel d'Orgue)* ainsi que dans de nombreux guides (Baedeker, Mayer etc.).

L'instrument travaille sur le principe des *Schleifladen* régistres coulissants à traction mécanique. Il comporte 4 claviers manuels, un pédalier, 76 régistres dont 63 sonores et 3993 tuyaux sonores. L'orgue en question garde sa forme originale et jusqu'à présent, seuls les soufflets ont été doublés d'une soufflerie électrique (1938). La disposition des jeux est la suivante :

I. *Clavier Principal*

1. Principal	16′	9. Spitzflöte	4′
2. Quintatön	16′	10. Waldflöte	4′
3. Principal	8′	11. Quinta	$2^2/_3$′
4. Gemshorn	8′	12. Superoctave	2′
5. Viola da Gamba	8′	13. Cornett	5x
6. Rohrflöte	8′	14. Scharf	5x
7. Nasard	$5^1/_3$′	15. Cimbel	3x
8. Octave	4′		

II. *Clavier Supérieur*

16. Bourdon	16′	23. Fugara	4′
17. Principal	8′	24. Rohrflöte	4′
18. Salicional	8′	25. Nasard	$2^2/_3$′
19. Gedackt	8′	26. Superoctave	2′
20. Hohlflöte	8′	27. Mixtur	5x
21. Quintatön	8′	28. Hautbois	8′
22. Octave	4′		

III. *Clavier d'anches*

29. Fagott	16′	33. Violino	8′
30. Trompete	8′	34. Rohrflöte	8′
31. Clarinette	8′	35. Principal	4′
32. Vox Angelica	8′		

IV. *Clavier Inférieur*

36. Salicional	16′	42. Viola d'amour	4′
37. Principal	8′	43. Flauto dolce	4′
38. Viola da gamba	8′	44. Gemshorn	$2^2/_3$′
39. Flauto traverso	8′	45. Decima quinta	2′
40. Gedackt	8′	46. Progressio	
41. Octava	4′	harmonica	3—5x

Pédalier

47. Principal	32′	56. Violino	8′
48. Untersatz	32′	57. Gemshorn	8′
49. Posaune	32′	58. Bassflöte	8′
50. Principal	16′	59. Quinta	$5^1/_3$′
51. Violine	16′	60. Octave	4′
52. Subbass	16′	61. Mixtur	4x
53. Posaune	16′	62. Trompete	8′
54. Nasard	$10^2/_3$′	63. Cornetta	4′
55. Principal	8′		

Régistres accessoires

3 accouplements
1 tirasse
6 appels
2 pédales d'expression pour le IIIe et IVe clavier

La sonorité de cet orgue, avec la chaleur du son de ses principaux, l'éclat de ses mixtures, adéquates aux anches molles, rappelle celle des instruments de l'Allemagne Méridionale du XVIII-e siècle et notamment celle des instruments dûs à Joseph Gabler. De nombreux et remarquables organistes de l'étranger (Karl Straube, Fritz Heitmann et plus récemment Günther Fischinger, Johannes Ernst Köhler, Jiri Reinberger etc.) y ont joué et l'ont apprécié comme un instrument de haute qualité.

Un orgue approchant, mais avec seulement 3 claviers et pédalier, construit par le même facteur, se trouve à Francfort sur l'Oder (Allemagne de l'Est).

Pour l'amateur d'orgue, désireux d'étudier l'histoire de cet instrument dans notre pays, de nombreux problèmes demeurent ouverts, surtout en ce qui concerne leur provenance, l'année de leur construction, le décèlement d'anciens exemplaires disparus. Dans ce sens, l'orgue de la Cathédrale de Cluj est un exemple édifiant : de petite taille (Planche), mais d'une sonorité particulièrement ample, l'instrument porte l'inscription suivante : „construit par Csintalan Gyula, facteur d'orgue de Cluj ; commencé en 1910 et achevé en 1912". Nous pensons pourtant qu'il ne s'agit point là d'un nouvel ouvrage de construction, mais plutôt d'une reconstruction pour laquelle on utilisa l'ancien matériel, car à l'occasion d'une récente réparation. on a découvert une ancienne inscription mentionnant le nom d'un facteur de Sibiu, Johannes Hann et l'an 1753. Etant donné cette découverte, on peut être certain qu'au moins le buffet de l'orgue est le même que celui ayant apartenu à l'instrument datant de l'année mentionnée sur l'inscription récemment découverte.

Egalement à Cluj, mais au Musée et non dans une église, se trouve un orgue qui suscite à son tour le plus grand intérêt des spécialistes (Planche) et qui, selon toute probabilité semble avoir le même âge. Mais des informations de détail nous manquent.

Parmi les instruments plus récents, il convient de signaler tout d'abord celui de Sibiu. En conservant le bel et ancien buffet datant de 1673, la firme W. Sauer (Francfort aur l'Oder) a oeuvré un nouvel orgue, à traction électrique. Sa construction dura de 1914 à 1915. Agrandi ultérieurement par la firme S. Wegenstein & Fils de Timişoara, l'orgue de Sibiu — avec ses 4 claviers manuels, pédalier, 83 registres et 5802 tuyaux sonores — représente un instrument de concert de grande valeur, ayant de multiples possibilités techniques et d'expression. D'ailleurs, il n'y a pas très longtemps (jusqu'au moment de l'installation du nouvel orgue du Studio de la Radio-Télévision Roumaine) qu'il représentait l'instrument le plus grand du pays. Sa disposition est la suivante :

Ier Clavier (18 jeux) 58 touches

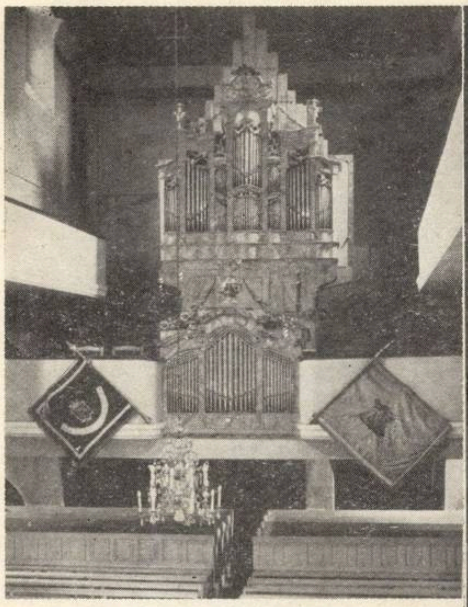
1. Principal	16′	10. Octave	4′
2. Blockflöte	4′	11. Flûte octaviante	4′
(dep. 1943)		12. Rohrflöte	4′
3. Principal	8′	13. Piccolo	2′
4. Stentorprincipal	8′	14. Quinte	$2^2/_3$′
5. Doppelflöte	8′	15. Kornett	8′ 3—5x
6. Wienerflöte	8′	16. Mixtur	$2^2/_3$′ 5—6x
7. Gamba	8′	17 Cimbel	1′ 3x
8. Doppelgedackt	8′	18. Posaune	8′
9. Gemshorn	8′		

IIe Clavier (17 jeux en boîte expressive 58 touches)

19. Quintatön	16′	29. Blockflöte	2′
(dep. 1943)		30. Nasard	$2^2/_3$′
20. Principal	8′	31. Kornettmixtur	4x
21. Seraphongambe	8′	32. Fagott	16′
22. Salicional	8′	33. Tuba Mirabilis	8′
23. Lieblich Gedackt	8′	34. Krummhorn	
24. Seraphon flöte	8′	(cuivre)	8′
25. Portunalflöte	8′	Tremolo pour Krum-	
26. Principal	4′	mhorn	
27. Seraphonflöte	4′	35. Englisch Horn	8′
28. Nachthorn	4′		

IIIe Clavier (16 jeux, en boîte expressive, 58 touches)

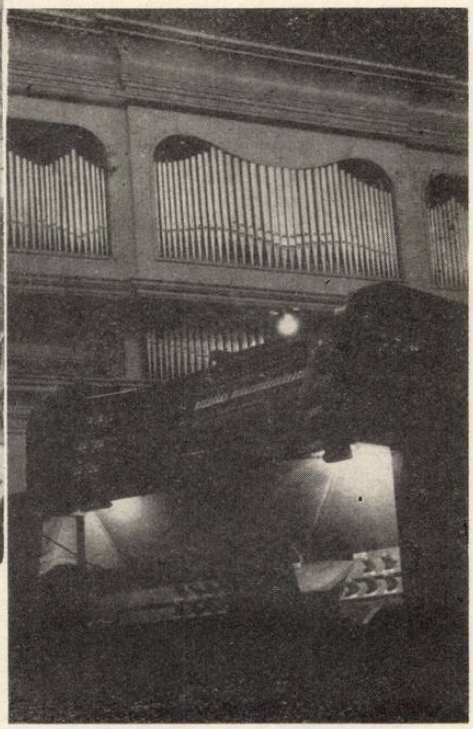
36. Lieblich Gedackt		44. Prästant	4′
(dep. 1943)	16′	45. Dolce	4′
37. Geigenprincipal	8′	46. Waldflöte	2′
38. Schalmei	8′	47. Progressio	
39. Aeoline	8′	harmonica	$2^2/_3$′ 4x
40. Vox caelestis	8′	48. Hornterz	$1^3/_5$′
41. Flûte harmonique	8′	49. Septime	$1^1/_7$′
42. Spitzflöte	8′	50. Oboe	8′
43. Quintatön	8′	51. Gedackt Regal	8′



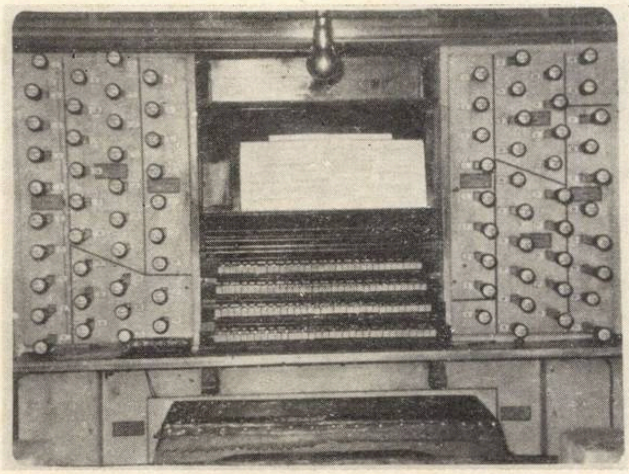
L'orgue de Rișnov

L'orgue de Sibiu

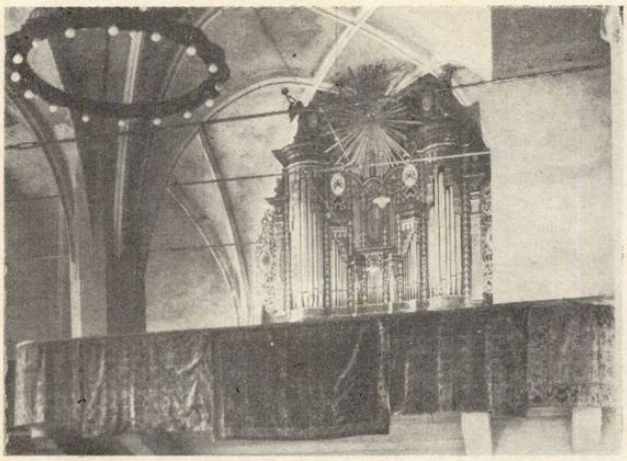
L'ancienne console de commande et l le buffet de l'orgue de l'Athénée Roumain de Bucarest



Clavier de l'orgue de Rupea

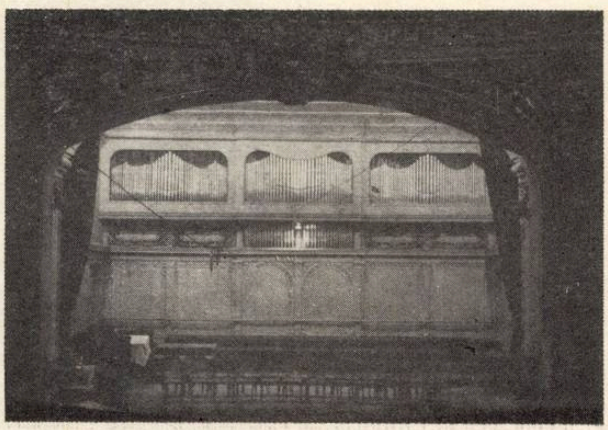


Console de l'orgue de Brașov.



L'orgue de Mediaș

L'ancien buffet de l'orgue de l'Athénée Roumain de Bucarest



L'orgue de Braşov
(Eglise Noire)

L'orgue de Rupea

L'orgue de Bistriţa

L'orgue de la
Cathédrale de Cluj

L'orgue de Codlea

Le grand orgue de Sighişoara

Tremolo pour le IIIe clavier

IVe Clavier (9 jeux, en boîte expressive, 58 touches)

52.	Flautino (dep. 1943)	2′	57.	Traversflöte	4′
53.	Stillprincipal	8′	58.	Harmonia aetheria $2^2/_3$′	3x
54.	Sifflöte (dep. 1943)	1′	59.	Quinte (dep. 1943)	$1^1/_3$′
55.	Hohlflöte	8′	60.	Clarine (dep. 1943)	4′
56.	Dolce	8′			

Trémolo pour le IVe clavier
Pédalier (20 jeux 32 touches)

61.	Untersatz	32′	73.	Nachthorn	4′
62.	Kontrabass	16′	74.	Trompete (dep. 1943)	8′
63.	Violonbass	16′	75.	Kornett	8′
64.	Harmonikabass	16′			
65.	Subbass	16′			
66.	Bordunbass	16′	76.	Bombarde	32′
67.	Octave	8′	77.	Posaune	16′
68.	Seraphongambe	8′	78.	Ranket (dep. 1943)	16′
69.	Violoncello	8′	79.	Trompete	8′
70.	Viola	8′	80.	Singend Kornett	8′
71.	Gedacktbass	8′			
72.	Seraphonflöte	4′			

La console en est latérale, loin de l'orgue, de sorte que l'instrumentiste peut vérifier lui-même les sonorités.

Un autre orgue de concert, aussi de grandes dimensions, est celui de la Cathédrale Saint Joseph de Bucarest. Construit en 1930 par la firme Wegenstein & Fils de Timişoara, il a les caractéristiques suivantes : 3 claviers manuels, pédalier, 54 régistres et environ 3000 tuyaux sonores. L'orgue-qui est, peut-être, l'oeuvre la mieux réussie des Wegenstein — dispose d'une sonorité chaude, pénétrante lorsqu'il s'agit des Principaux, riche s'il s'agit des groupes d'anches, qui le rapproche du type français d'orgue. L'an dernier, un second instrument, à deux claviers manuels et onze registres, y a été érigé par l'ingénieur Sandu Maria Ionescus.

Des instruments de grande taille, avec une valeur musicale moins marquée, se trouvent dans de nombreuses villes de Transylvanie (Arad, Baia-Mare, Sighişoara, Tg. Mureş etc.) construites par différentes firmes dont quelques unes hongroises, telles que Otto Rieger de Budapest ou Rieger-Jägerndorf Fondées, en première forme, sur le principe de l'orgue-orchestre qui imite les instruments des ensembles orchestraux (violon, violoncelle, alto, clarinette, basson etc.), ces orgues ont été par la suite adaptées aux nouvelles exigences, comme c'est le cas de l'orgue de Sibiu.

Notre pays dispose jusqu'à présent de 4 instruments placés dans des salles de concerts. Le plus ancien orgue de ce genre se trouve dans la Salle du Palais Culturel de la ville de Tg. Mureş en Transylvanie. Oeuvre de la firme Otto Rieger de Budapest, il date de 1913, offrant les caractéristiques suivantes : 3 claviers manuels, pédalier et 63 registres sonores. Artistiquement parlant, l'instrument présente certaines défficiences dues, en premier lieu, au principe de sa construction qui en a fait un orgue-orchestre, ce qui, on le sait, diminue les possibilités de l'instrument par l'empêchement où se trouve l'organiste de trouver les registres adéquats pour la musique préclassique, classique et contemporaine. Avec certaines modifications apportées à la composition des registres, la sonorité de l'instrument en deviendrait plus prégnante, plus coloriée et surtout plus éclatante.

En 1961 un instrument à deux claviers manuels, pédalier et 20 registres a été monté dans la salle du Palais Culturel de Galatzi. L'instrument a été construit en 1911 par E.F. Walcker et se fait remarquer surtout par ses beaux registres à anches. Aujourd'hui, il est à la disposition de l'Orchestre Symphonique d'Etat de Galatzi, étant uilisé pour concerts et récitals.

Parmi les orgues remarquables, citons celui de la salle de l'Athénée Roumain de Bucarest, qui fut construit sous les auspices de Georges Enesco. C'est dans cette salle qu'ont lieu les concerts et les récitals importants de la vie musicale bucarestoise. C'est ici aussi, que sont présentées au public mélomane les nouvelles oeuvres pour orgue de nos compositeurs. Ouvrage du facteur E.F. Walker & Co. de Ludwigsbourg (1939), d'après le système électrique (en usage à l'époque), l'instrument répond dans une grande mesure aux exigences. Avec ses 3 claviers manuels, pédalier, 56 régistres et environ 3000 tuyaux, l'orgue de l'Athénée compte parmi les grands instruments du pays. Sa console n'est pas fixée sur place, elle peut être déplacée à volonté. Ses intonations sont parfaites et un équilibre existe entre les différents jeux. Relevons aussi la qualité de ces derniers, qui produisent toujours de nouvelles sonorités résultées de leur parfait agencement. Grâce à l'initiative de l'ing. Sandu Maria Ionescus de Bucarest, appuyé par le regretté chef d'orchestre George Georgescu, l'orgue de la Salle de l'Athénée Roumain a été reconstruit par le dit ingénieur. Certains nouveaux registres y ont été ajoutés, d'autres ont été remplacés par de plus adéqvats. Mais, fait important : l'orgue a reçu un nouveau buffet, sonore, cette fois, ce qui lui confert une plénitude des sons, plus ample. La nouvelle disposition des registres est la suivante :

Disposition de l'orgue de concert E.F. Walcker & Co. Opus 2654/1939, après les travaux de rénovation et d'extension A.D. 1966—68.

Ier Clavier : „Hauptwerk"

Bourdon	16′	Spitzflöte	4′
Principal	8′	Quinte	$2^2/_3$′
Spitzgambe	8′	Superoctave	2′
Holzflöte	8′	Mixtur	5—7x
Octave	4′	Cymbel	3x
		Trompete	8′

IIe Clavier : „Brustpositiv"

A. *En boîte expressive*

Grobgedackt	8′	Gemsquinte	$1^1/_3$′
Quintatön	8′	Sifflöte	1′
Italienisch Principal	4′	Scharff	5x
Nachthorn	4′	Oboe	8′
Rohrflöte	2′	Tremolo	

B. *En montre*

Deutsch Principal	4′	Mixtur	5—6x
Kleinoctave	2′		

IIIe Clavier : „Schwellwerk"

Quintatön	16′	Blockflöte	2′
Principal	8′	Terz	$1^3/_5$′
Gedackt	8′	Schwegel	1′
Aeoline	8′	Mixtur	6x
Hellprincipal	4′	Basson	16′
Rohrflöte	4′	Trompete	8′
Gemshorn	4′	Vox Humana	8′
Zartquinte	$2^2/_3$′	Clairon	4′
Superoctave	2′	Tremolo	

Pédalier

Bassoboe	8′	Nachthorn	2′
Grand Bourdon	32′	Pedalmixtur	5x
Salicetbass	16′	Posaune	16′
Subbass	16′	Pedaltrompete	8′
Principalbass	16′	Feldtrompete	4′
Octavboss	8′	Singend Cornett	2′
Choralbass	4′	Zartbass	16′
Russischhorn	4′	Bassflöte	8′

Accouplements à l'unisson :	III/II, III/I, II/I
superoctaves :	III/I, II/I, I/I
suboctaves :	III/I, II/I
Tirasses :	III/P, II/P, I/P

De même, en vue de de faciliter le jeu des registres huit combinaisons libres y ont été ajoutées, ce qui fait que l'orgue a maintenant treize possibilités de préparer d'avance les changements des jeux.

En 1960, notre Capitale a été dotée d'un instrument de grande valeur : l'orgue du Studio de la Radio-Télévision Roumaine. Construit par la firme Rieger-Kloss de Tchécoslovaquie, l'instrument fait usage de toutes les acquisitions enregistrées en matière d'art du facteur d'orgues : Setzerkombination (Combinaisons à enregistrement automatique), système électrique des tiroirs, etc. En un mot, l'instrument répond aux besoins les plus exigeants. La précision d'attaque du son est étonnante traction electro-Barker le toucher en est excellent, approchant celui du piano, la composition des jeux permet l'exécution, dans le style requis, de morceaux appartenant à différentes époques de l'histoire de la musique d'orgue. Avec ses 7800 tuyaux sonores, ses 4 claviers manuels, pédalier et 86 registres sonores, l'orgue de la RTV-Roumaine est le plus grand de notre pays. La console peut-être déplacée à n'importe quel endroit de la scène et même être remiseé au-dessous, au moyen d'une trappe pour la faire descendre. Son inauguration a eu lieu le 11 septembre 1960 par un récital que donna l'organiste Jiri Reinberger de Tchécoslovaquie en jouant des oeuvres datant d'époques différentes. Dû à l'initiative du prof. Helmut Plattner six registres complémentaires y ont été ajoutes. La disposition actuelle est la suivante :

RIEGER — KLOSS, opus 3270/1960

Ier Clavier : „Hauptwerk", 61 touches

1. Principal	16′	9a. Superoctave	2′
2. Rohrflöte	16′	10. Rauschpfeife	$2^2/_3$ 4x
3. Principal	8′	11. Grossmixtur	2′ 6—8x
3a. Weitprincipal	8′	11a. Rauschmixtur	$2^2/_3$ 6x
4. Offenflöte	8′	12. Kleinmixtur	1′5x
5. Gemshorn	8′	13. Trompete	16′
6. Grossquinte	$5^1/_3$′	14. Zink	8′
7. Praestant	4′	15. II/I	
7a. Weitoctave	4′	16. III/I	
8. Hohlflöte	4′	17. IV/I	
9. Superoctave	2′		

IIe Clavier : „Oberwerk", 61 touches

18. Pommer	16′	28. Terzian	$1^3/_5$′ + $^1/_3$′ 2x
19. Principal	8′	29. Scharff	1′ 5—6x
19a. Principal	8′	30. Terzcymbel	$^1/_5$′ 3x
20. Bourdon	8′	31. Spanische Trom-	
21. Quintaden	8′	pete	8′
22. Octave	4′	32. Krummhorn	8′
22a. Octave	4′	33. Spanische Trom-	
23. Spindelflöte	4′	pete	4′
24. Quinte	$2^2/_3$′	34. III/II	
25. Octave	2′	35. IV/II	
26. Traversflöte	2′	36. Tremolo	
27. Superoctave	1′		

IIIe Clavier : „Solowerk", 61 touches (en boîte expresive)

37. Bourdon	16′	47. Hölzern	
38. Principal	8′	Glächter	4/7′3x
39. Holzflöte	8′	48. Mixtur	$1^1/_3$′ 5—7x
40. Solicional	8′	49. Quintcymbel	$^1/_3$′ 3x
41. Geigenschwe-		50. Dulcian	16′
bung 8′ + 4′	2x	51. Französische	
42. Octave	4′	Trompete	8′
43. Nachthorn	4′	52. Oboe	8′
44. Nasard	$2^2/_3$′	53. Clarine	4′
45. Waldflöte	2′	54. IV/III	
46. Hornterz	$1^3/_5$′	55. Tremolo	

IVe Clavier : „Positiv", 61 touches
(en boîte expressive)

60. Koppelflöte	8′	68. Schwegel	1′
61. Spitzgambe	8′	69. Sesquialtera	
62. Principal	4′	2/3′ + 2/5′	2x
63. Flautino	4′	70. Acuta	1′ 5x
64. Rohrquintaden	4′	71. Rankett	16′
65. Octave	2′	72. Vox Humana	8′
66. Spitzflöte	2′	73. Messing Regal	4′
67. Kleinquinte	$1^1/_3$′	74. Tremolo	

Pédalier (32 touches)

75. Grand Bourdon	32′	87. Grossmixtur	$2^2/_3$ 6x
76. Principalbass	16′ 2x	88. Kleinmixtur	1′ 5x
77. Subbass	16′	89. Bombarde	32′
78. Gedacktbass	16′	90. Posaune	16′
79. Grossquinte	$10^2/_3$′	91. Trompete	8′
80. Octavboss	8′	92. Clarine	4′
81. Bassflöte	8′	93. Rohrschalmei	2′
82. Rohrpommer	8′	94. I/P	
83. Choralbass	4′	95. II/P	
84. Trichterflöte	4′	96. III/P	
85. Flachflöte	2′	97. IV/P	
86. Rauschbass	$5^1/_3$ 7x		

Annulateurs :

56. Copula du crescendo	58. Registres de	16′
57. Anches	59. Crescendo	

Les régistres Nos. 1, 3, 13, 19, 22, 26, 76, 79, 83, 89, 90 sont en montre
Nos. 31 et 33 sont en chamade

★

Ces dernières années, par suite de la transcription et de l'étude de la tablature pour orgue de Daniel Croner, la musicologie a été en mesure de tirer de nouvelles conclusions en ce qui concerne la musique d'orgue créée, par le passé, en Transylvanie. Les trois volumes de musique d'orgue transposée en tablature par Croner, se sont avérés être non seulement un document informatif concernant le repertoire des organistes du XVII-e siècle, mais aussi de véritables trésors de musique, à même d'enrichir la littérature universelle. D'ailleurs, ces pièces transcrites et revues par le compositeur Andreas Porfetye ont été rapidement diffusées dans les salles de concert du pays et de l'étranger. Ces pages ont été maintes fois interprétées, ces dernières années, par l'organiste Joseph Gerstenengst, en République Démocratique Allemande et République Fédérale d'Allemagne.

La critique musicale les a reçues avec intérêt et admiration. La maison de disques „Electrecord" a édité un disque imprimé par l'organiste Horst Gehann exécutant quelques pièces de Daniel Croner. Actuellement, un premier volume comprenant des pièces de Croner est en cours de parution chez Breitkopf et Härtel à Wiesbaden.

★

L'affermissement de la tradition au cours des siècles, la richesse des instruments de grande valeur ainsi que les instrumentistes de premier ordre, que nous avons toujours eus, ont rendu possible l'existence en permanence d'une musique d'orgue bien développée. Même lorsqu'en Occident la musique d'orgue passa sur un plan secondaire (vers la fin du XIX-e siècle), en Roumanie, une activité soutenue dans le domaine de cette musique continuait à exister. Aussi, le renouvellement commencé au début du siècle, sur plan mondial, grâce Albert Schweitzer, médecin et musicien à militant bien connu pour la paix a trouvé dans notre pays un terrain favorable. Ce mouvement de renouvellement de la musique d'orgue est lié, dans notre pays, aux noms de deux musiciens remarquables : Johann Leopold Bella (né à Liptoszentmiklós en 1843, mort en 1936 à Bratislava), organiste à Sibiu (1881—1918) et Rudolph Lassel (1861—1918) organiste et maître de chapelle à Braşov (1888—1918). Les deux étaient aussi compositeurs.

Bella, rappelé après la première guerre mondiale dans son pays, la Tchécoslovaquie, a écrit une série d'oeuvres pour orgue, excellentes et fort appréciées en R. S. de Tchécoslovaquie. Nous en mentionnons la belle *Sonate Fantaisie.*

Lassel a utilisé l'instrument surtout dans ses compositions de musique vocale et de solo d'orgue.

Environ à la même époque, à Bucarest, le compositeur et chef d'orchestre Iosif Paschill déployait une activité soutenue, en dédiant de nombreux ouvrages à cet instrument, soit en solo, soit comme accompagnement.

De la même période citons les quelques compositeurs ci-après qui ont réussi à s'affirmer aussi sur le plan international :

Waldemar Baussnern (1866—1931) et Paul Richter (1875—1950). Parmi les oeuvres du premier, publiées chez différents éditeurs, on trouve de nombreuses compositions d'orgue : *Passaccaglia en do mineur, Trois cahiers de chorals, Sonate, Fantaisie,* etc. Le deuxième, connu par ses symphonies et sa musique de chambre, a écrit à côté de sonates pour orgue, un concerto pour orgue et orchestre en ré mineur, dont les premières auditions ont eu lieu à la salle de l'Athénée Roumain sous la baguette de Th. Rogalski, soliste : Franz Xavier Dressler. L'ouvrage a été présenté aussi à Vienne par le même soliste, accompagné par l'Orchestre Symphonique de cette ville.

En 1970, à Bucarest, à la salle de la Radio-Télévision Roumaine, ce concert exécuté par ce soliste, et accompagné par Ludovic Baci, a obtenu un grand succès.

D'autres compositions d'une valeur plutôt locale sont dues à Gerhard Schuster de Sibiu (né en 1862 à Sebeş-Alba) dont nous citons : *Passacaglia en ré-mineur* et *Prélude andante con variazione* et *Fugue en do mineur.*

Franz Xavier Dressler, précité, l'un des animateurs de l'orgue dans notre pays, déploie son activité depuis 1922 à Sibiu. Organiste, virtuose, improvisateur hors pair, il a donné d'innombrables récitals d'orgue dans le pays et à l'étranger. Son jeu se caractérise par un puissant tempérament artistique, une remarquable technique des registres, ainsi que par une riche fantaisie créatrice. Il est aussi un excellent pédagogue. Nombreux sont les organistes de la nouvelle génération qui ont été de ses éléves. Ses dernières années, il a composé plusieurs ouvrages pour orgue, tels que : *Prélude de Fête* et *Fugue en La majeur, Trois Préludes-chorals* et autres. Il a encore adapté pour l'orgue la *Toccata pour piano op.* 10 de Georges Enesco *(In memoriam George Enescu).*

Rappelons encore les organistes Kálmán Benedek, qui donne des concerts d'orgue à Cluj, Kurt Mild, élève de Karl Straube, actuellement maître du choeur à l'Opéra d'Etat de Cluj et claveciniste de renom ; l'organiste (aveugle) Adolph Weiss et Klaus Fograscher, les deux de Braşov. Ce dernier donne, en été, presque journellement, des récitals pour les touristes (à l'Eglise Noire).

La musique écrite pour orgue a pris, ces dernières années, un grand essor dans notre pays. Des possibilités matérielles sont créés pour le développement de la musique d'orgue. De nouvelles orgues sont construites (l'orgue de la Radio-Télevision en est un bel exemple). D'anciens instruments sont réparés et installés en de nouveaux endroits où un public plus vaste peut les entendre (l'orgue de la ville de Galatzi). En outre, pour la première fois dans notre pays, une chaire de musique d'orgue, d'enseignement de l'orgue, a été fondée dans le cadre du Conservatoire „Ciprian Porumbescu" de Bucarest. Ces conditions matérielles ont créé les bases d'un développement rapide de la musique d'orgue. Les résultats ne

se sont pas fait attendre : toute une série de nouveaux ouvrages, consacrés à cet instrument, ont vu le jour. Des compositeurs, sans cesse plus nombreux, se voient attirés par les grandes possibilités de l'instrument pour exprimer un contenu plus ample et nouveau. Une nouvelle génération d'organistes de talent est apparue qui, dans des concerts donnés à l'étranger, font honneur à leur pays. Tous se sont affirmés durant les années du régime démocratique-populaire.

Parmi eux, Helmut Plattner occupe certainement une place dominante. Dans le concours de musique d'orgue organisé pendant le Festival „Printemps Praguais" de 1958, il a été II-e Prix. Dans ses tournées en URSS et en Pologne, il a été apprécié comme un organiste de premier ordre. Son jeu se caractérise par une haute technique d'une étonnante précision, ainsi que par une grande fantaisie dans le choix des registres. Actuellement il est professeur de musique d'orgue au Conservatoire de Bucarest. Entre temps, Helmut Plattner a fait de nombreuses tournées à l'étranger : Yougoslavie, Pologne, Allemagne-Ouest, Tchécoslovaquie, Berlin-Ouest, URSS. Il y a obtenu de beaux succès consignés par la presse de spécialité. La maison de disques „Electrecord" a édité quelques disques imprimés par Plattner.

A côté de Plattner, il nous faut mentionner l'organiste plein de talent Joseph Gerstenengst, élève de Dressler, Horst Gehann et Valentin Gheorghiu qui a écrit aussi quelques ouvrages pour cet instrument, dont deux Chorals.

Joseph Gerstenengst déploie une ample activité de concert. Son repertoire en est vaste, comprenant des ouvrages de toute époque, depuis le préclassicisme à l'époque contemporaine. Tout comme Plattner, Gersstenengst a entrepris lui aussi de nombreuses tournées à l'éntranger. Il a joué en Hongrie, Autriche, Pologne, Allemagne-Ouest, Tchécoslovaquie, République Démocratique Allemande, en y obtenant de retentissants succès. Il a signé de nouveaux contrats pour la Yougoslavie, la Belgique et l'Autriche. La presse étrangère le tient, à l'unanimité, pour un grand virtuose de cet instrument.

Gerstenengst, aussi bien que Plattner, sont les principaux interprètes ayant fait connaître la musique roumaine d'orgue à l'étranger autant que dans le pays. Horst Gehann apparait dans de nombreux concerts en utilisant l'instrument aussi dans le cadre de la musique de chambre. Il est l'auteur d'un Concerto pour orgue et orchestre.

Sur l'initiative de Gehann, la Maison de disques „Electrecord" a édité un disque d'ancienne musique d'orgue de Transylvanie. De même, Gehann a imprimé aussi d'autres disques, particulièrement avec de la musique du Baroque.

Matei Kozma, auteur de plusieurs ouvrages pour orgue, parmi lesquels un Concerto pour orgue et orchestre, est organiste dans la ville de Tîrgu-Mureș. Il collabore en même temps avec les orchestres de Bucarest, où il à présenté, entre autres, en première audition, le Concerto pour orgue et orchestre de Andreas Porfetye.

Instruite dans le cadre du Conservatoire, une jeune génération d'organistes se lève qui mènera plus loin nos traditions. Parmi ces jeunes, citons : *Mihai Rădulescu*, organiste plein de talent qui a fait preuve d'une grande précision technique à l'occasion de quelques récitals à la salle de l'Athénée.

L'activité de Helmut Plattner au conservatoire de Bucarest a déjà donné ses premiers fruits : un certain nombre d'interprètes de talent. Eckart Schandt en est le plus remarquable. Il est le successeur du regretté Prof. Victor Bickerich, à l'Eglise Noire de Brașov. Il y accomplit une prodigieuse activité de concertiste, tout en faisant des tournées à l'étranger.

Une autre élève de Plattner, qu'il faut mentionner ici : Lydia Sumnevici, organiste à l'Eglise Anglicane de Bucarest et assistante de son ancien professeur.

Victor Dan de Cluj a donné à son tour des concerts à Bucarest.

Tel que nous l'avons déjà dit, les compositions pour orgue tiennent le pas des exigences toujours accrues de notre vie musicale. Des ouvrages ont paru ces dernières années, dont quelques uns de grande valeur ; le compositeur Alfred Mendelsohn, entre autres. aujourd'hui décédé (n.trad.), connaissant les possibilités techniques de l'instrument a créé une série d'ouvrages parmi lesquels nous mentionnons : le *Concerto pour orgue et orchestre, Fantaise-choral et fugue, Toccate canzone et passaccaglia* etc. Le compositeur utilise les formes typiques de la musique d'orgue et donne à ses compositions un contenu optimiste et vigoureux.

Dans *Chant du soir,* Tudor Ciortea — en utilisant une chanson populaire roumaine comme base des matériaux thématiques — a réalisé une page d'orgue pleine d'expression.

Parmi les compositeurs qui ont écrit de la musique d'orgue, rappelons aussi Achim Stoia.

Déployant une intense activité dans le domaine de la musiqus d'orgue, Andreas Porfetye est l'auteur de nombreux ouvrages pour cet instrument : *Passacaglia* et *Fugue, Toccata, Choral* et *Fugue,* deux *Sonates, Toccata Phantasia super incipit lamentatio, Piccola sonata p. violon et orgue,* le *Concerto p. orgue et orchestre.* Ses ouvrages ont été joués aussi bien dans le pays qu'à l'étranger (URSS, Yougoslavie, Hongrie, Rép. Dém. Allemande, Allemagne-Ouest, Pologne, Tchécoslovaquie, Autriche). Il a partout été bien accueilli par la presse de spécialité.

Dans le cadre des nouvelles créations de musique vocale-symphonique roumaine, l'orgue acquiert un rôle toujours plus important. La plupart des cantates et oratorios créés ces derniers temps utilisent l'intrument dans le cadre de l'orchestre *(Cantate de Bucarest, l'Oratorio „1907"* de A. Mendelsohn, le Poème symphonique *„L'étoile du Berger"* de Pascal Bentoiu) ou bien lui réservent un rôle de solo (tel celui si inspiré de l'oratorio *„La constellation de l'homme"* de Tiberiu Olah). Des pièces d'orgue ont encore été écrites par des compositeurs de la jeune génération : W. M. Klepper *(Trois pièces pour orgue)* et Irina Odăgescu (*Passacaglia* pour orgue). De pair avec ce développement intense, un public enthousiaste a fait ces derniers temps son apparition, suivant avec ferveur tous les concerts et récitals d'orgue. Tous ces facteurs composent une somme d'éléments capables d'assurer l'épanouissement continuel de la musique d'orgue dans notre pays, tout comme d'ailleurs la musique d'autres instruments.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

CUPRINS

Zeno Vancea

Béla Bartók. Un mare muzician al veacului nostru 1

Aram Haciaturian

Muzica în viaţa omului (Articol scris special pentru revista Muzica) 4

Aurel Stroe

Compoziţii şi clase de compoziţii (III) . . 6

Benjamin Suchoff

Aplicarea calculatoarelor electronice la etnomuzicologia bartokiană 10

Doru Popovici

Timotei Popovici 15

VIAŢA MUZICALĂ

T. Ioachim

Festival sibian 16

Constantin Răsvan

Festivaluri corale la Suceava şi Braşov . . 17

DE PESTE HOTARE

Nicolae Brînduş

Darmstadt, Paris, Varşovia 21

George Ionescu

Al II-lea Concurs Internaţional de canto „Erkel" (Budapesta, 18—30 sept. 1970) . . 26

Alfred Hoffman

Vizită artistică în Grecia 28

Dumitru Bughici

Note de călătorie 32

Grigore Constantinescu

Colocviul Bartók 33

Smaranda Oţeanu

Secvenţe muzicale iugoslave 35

Theodora Albescu

Vara muzicală de la Taormina . . . .

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Victor Bickerich

La musique d'orgue dans notre pays .

SOMMAIRE

Zeno Vancea

Belá Bartók. Un grand musicien de notre siècle 1

Aram Haciaturian

La musique dans la vie de l'homme. (Article écrit pour la revue MUZICA) 4

Aurel Stroe

Compositions et classes de compositions (III) 6

Benjamin Suchoff

Application des ordinateurs à l'ethnomusicologie bartokienne 10

Doru Popovici

Timotei Popovici 15

LA VIE MUSICALE

T. Ioachim

Festival à Sibiu 16

Constantin Răsvan

Festivals chorals à Suceava et Braşov . . . 17

A L'ÉTRANGER

Nicolae Brînduş

Darmstadt, Paris, Varsovie 21

George Ionescu

Le II-e Concours International de Chant „Erkel" (Budapest, 18—30 sept. 1970) 26

Alfred Hoffman

Visite d'art en Grèce 28

Dumitru Bughici

Notes de voyage 32

Grigore Constantinescu

Colloque Bartók 33

Smaranda Oţeanu

Séquences musicales yougoslaves 35

Theodora Albescu

Eté musical à Taormine 37

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

(en français par : Colette Ghimpeţeanu)

Victor Bickerich

La musique d'orgue dans notre pays 40

(l'article a été complété par A. Porfetve partie technique revue par l'ing. Sandu Maria-Ionescus)

Astra –

Muzica — Nr. 11 — p. 1 — 48 — București — noiembrie 1970

Redacția și administrația : București — Str. „13 Decembrie“
Nr. 24, Sector 7
Telefon : 15.21.19 sau 14.77.10

COLEGIUL REDACȚIONAL

Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiașiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ștefan Niculescu, Laurențiu Profeta, Sigismund Toduță.
Vasile Tomescu (redactor-șef)

I. P. „Informația“, c. 5765

64.421

Prețul lei 7

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTA ROMÂNIA
ȘI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ȘI ARTA

DECEMBRIE
1970

12

MUZICA
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ
Anul XX nr. 12 decembrie 1970

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

CRITERII VECHI ŞI NOI ÎN INTERPRETAREA CREAŢIEI BEETHOVENIENE

de TUDOR CIORTEA

În anul de împlinire a două veacuri de la naşterea marelui Beethoven, răsună în sălile de concert de pretutindeni cele mai alese interpretări ale operelor sale. Este un omagiu adus aceluia care, prin muzica lui, a dat glas unor înalte aspiraţii ale gîndirii şi simţirii umane şi astăzi — mai ales astăzi — pline de semnificaţie.

Apărută la intersecţia istorică de depăşire a „vechiului regim", muzica lui Beethoven, îmbibată de ideile iluminismului şi ale revoluţiei franceze de la sfîrşitul secolului XVIII, purta în ea mesajele unei lumi ce va veni. Forţa cu care şi-a proiectat ideile inovatoare peste veacuri ne îndreptăţeşte astăzi să afirmăm că Beethoven este primul compozitor modern.

Dacă muzica lui durează în noi un ecou din ce în ce mai puternic, este pentru că noul *„Sturm und Drang"* care străbate epoca noastră răscolită îi dă o dimensiune mult amplificată. Mijloacele tehnice moderne de difuzare a muzicii au sporit considerabil numărul acelora care se pătrund de luminile marelui creator. Statisticile, întocmite în ultima vreme pentru a arăta frecvenţa de programare a compozitorilor consacraţi, îl situează pe Beethoven pe primul plan. Faptul este semnificativ şi ar putea da naştere la o întreagă exegeză privind ideile dominante şi sursele de inspiraţie, forţa lor de pătrundere şi răsunetul pe care ni le prilejuieşte muzica lui.

Figura creatorului a fost deseori învăluită de nimbul unui mit. Au contribuit la aceasta relatările şarjate ale unor contemporani, schiţele deformate, înserate prin cărţi şi reviste, exagerările îngroşate ale romantismului german şi întreaga fabulaţie a cronicarilor literaturizanţi. De aici şi acele faimoase epitete şi adjective care circulă şi astăzi în legătură cu figura legendară a compozitorului, ca : Titanul de la Bonn, noul Prometeu al muzicii, teribilul gladiator pentru izbînda ideilor umanitare, profetul unei noi etici, implacabilul, ireverenţiosul, neînduplecatul, sălbaticul (Ursul de la Bonn), geniul surd, ba chiar şi „introvertitul" (formulare apărută într-o monografie „Beethoven", întocmită de doi soţi psihanalişti germani, stabiliţi după 1938 în America).

Unii cronicari mai superficiali, contemporani cu Beethoven, au vădit o totală neînţelegere pentru noul pe care îl crea, treaptă cu treaptă, compozitorul rhenan. Cei care l-au intuit mai clar, din perspectiva idealismului german, au fost marii lui contemporani [1]). Schubert afirmase despre Beethoven că „arta i-a devenit o ştiinţă, el ştie ce poate şi fantezia răspunde întocmai inteligenţei lui insondabile". Virtutea aceasta intelectuală *(Besonnenheit,* cum o numeşte Schubert) nu reprezintă numai un plus de raţiune, cum vroia să susţină Schindler, zelosul secretar al compozitorului ci, trebuie înţeleasă într-un sens mai larg, ca o sinteză a experienţei sale, în care intră, pe lîngă prezentul dramatic, şi amintirea duioasă a trecutului dar şi viziunea clară asupra evoluţiei viitoare a societăţii umane. Mai ezoterică, cu

[1]) Stephan Ley : *Beethoven. Sein Leben in Selbstzeugnissen, Briefen und Brichten,* Prophyläen-Verlag, Berlin, 1939.

intuiţii şi viziuni învăluite în ceaţa misterului, era aceea Diotimă a marilor doi creatori (Goethe şi Beethoven), cumineţenia pămîntului cu chip de copilă, Bettina Brentano care — înainte de căsătoria ei cu autorul poveştilor fantastice, Achim von Arnim — spunea despre Beethoven, după ce acesta îi improvizase ceva la pian: „spiritul lui cuprinde neînţelesul iar degetele lui reuşesc imposibilul". O interpretare mai substanţială, pornită din filozofia transcendentală a lui Kant, pe care îl citise cu asiduitate, este cuprinsă în cuvintele spuse Bettinei de însuşi compozitorul, cu prilejul aceleiaşi întîlniri: „... spune-i lui Goethe să asculte simfoniile mele şi îmi va da dreptate atunci că muzica reprezintă singura cale imaterială de pătrundere într-o zonă superioară a cunoaşterii, care îl cuprinde pe om, dar pe care acesta nu poate să o înţeleagă." Cu toată superba formulare, recunoaştem o părticică din agnosticismul kantian care răzbate cu evidenţă din cuvintele marelui muzician.

Răspunsul lui Goethe a fost prompt, formulat cu dibăcie şi, în acelaşi timp, cu respectul pe care i-l impunea o zonă mai puţin pătrunsă de reflecţia lui ascuţită, aceea a muzicii inefabile şi volatile. Iată cuvintele lui: „... faţă de ceea ce exprimă un astfel de posedat de demon (e vorba de Beethoven) un laic trebuie să aibă respect căci, este tot una dacă ne vorbeşte din sentiment sau din cunoaştere; pentru el cîrmuiesc zeii care împrăştie seminţe pentru o viziune viitoare..." Şi mai departe: „A vrea să-l înveţi ar fi o crimă şi pentru alţii mai înţelepţi ca mine, căci lui îi luminează calea propriul său geniu, prin străfulgerări, atunci cînd noi zăcem în întuneric fără să bănuim măcar din ce parte vor apare zorile dimineţii".

Cu asemenea premize în tălmăcirea muzicii lui Beethoven, nu este de mirare că, în răstimpul a două sute de ani, în care au răsunat ilustre interpretări nu mai puţin cuprinse de fiorul demoniei, la care a contribuit şi înflăcăratul public al amatorilor, să se fi creat un fel de mit în jurul „marelui moralist vizionar". Astfel se explică faptul că, nu de mult, încă în anul bicentenarei glorificări, au apărut unele voci — printre care şi aceea a lui Mauricio Kagel [2]), compozitor argentinian stabilit în Germania Federală — care susţin sus şi tare că peste moştenirea muzicii lui Beethoven s-ar fi grefat stratul unor implicaţii de ordin etic, străine de intenţiile originare ale autorului. Procesul de de-mythizare se vrea a fi total. Ceea ce urmăresc aceştia este demascarea falselor concepţii care mai stăruiesc în interpretare şi revenirea la o muzică a lui Beethoven fără nici o prejudecată, de orice ordin ar fi ea, fără nici un element de cult sau mitizare a compozitorului. Mauricio Kagel propune chiar o pauză mai lungă, poate de cîteva decenii, în care să nu se mai cînte nici o muzică de Beethoven. În felul acesta, susţine el, urechile noastre ar putea să perceapă din nou, virgine, adevărata muzică a marelui creator, nedeformată de ceea ce şiruri întregi de interpreţi şi dirijori i-au adăugat printr-o supralicitare dăunătoare.

Problema pusă astfel corespunde unor tendinţe actuale ale artei contemporane spre un abstracţionism exacerbat, văduvit de orice vlagă omenească. Şi în muzică, se pretinde o interpretare cît mai obiectivă, pură, desprinsă de rămăşiţele unor implicaţii etice şi estetice, aparţinînd epocilor dinainte, considerate de mult apuse. Este o luptă între spiritul geometric care regizează astăzi toate iscodirile omeneşti şi sentimentul infinitei şi indeterminabilei rezonanţe pe care o provoacă plăsmuirea sonoră a unei muzici care a prevestit ivirea zorilor romantice.

Mutatis mutandis, s-ar reedita astfel momentul crucial al culturii eline de la mijlocul veacului al 5-lea, î.e.n., cînd apariţia dramelor unui Euripide (acest făuritor şi, în acelaşi timp, distrugător de mituri) precum şi a dialogurilor sfredelitoare de adevăr ale unui Socrate, a însemnat întronarea definitivă a Logos-ului în locul vechiului Mythos, vatră din care s-a născut splendida fantezie creatoare a poporului grec. Pentru vechii greci, însă, Logos-ul cuprindea, concomitent, norma veşnică de orînduire a lumii, ca şi propria gîndire a omului. Aceste două dimensiuni ale existenţei s-au întreţăiat şi au înflorit deopotrivă în statuile lui Praxitel ca şi în „ideea" platonică. În creaţiile artei ca şi în produsul spiritului uman, raportul dintre

[2]) Mauricio Kagel despre Muzica lui Beethoven. Interviu cu compozitorul în revista „Der Spiegel" nr. 37 din 7 sept. 1970.

Florica Hociung: Beethoven. (Bust aflat la Uniunea compozitorilor)

ficțiune și adevăr reprezintă o relație ontică ai cărei termeni au avut, în decursul istoriei, ponderi diferite, fără însă ca vreunul să nege pe celălalt.

În lecțiile lui la cursul de „Filozofia istoriei", Hegel spunea că „numai intelectul abstract nu este în stare să perceapă unitatea dintre natură și spirit". În concepția materialismului istoric acest raport a primit o interpretare și mai temeinică prin fixarea lui de realitatea dată a existenței umane. În sensul acesta, conținutul muzicii lui Beethoven nu poate fi desprins de condițiile istorice în care au apărut noile aspirații de atunci. Acestea din urmă nu pot fi reeditate dar nici negate. Ele au fost captate și potențate prin geniul muzicii lui Beethoven. Forța lor de expresie a pătruns departe și se înscrie pe linia unei ideații perene, căreia noi trebuie să-i dăm reverberația propriilor noastre concepții și aspirații de astăzi. El trăiește prin noi, și tot noi sîntem aceia care dăm muzicii sale rezonanța spirituală a secolului nostru. De altfel, viața muzicală de pretutindeni a dat răspunsul cuvenit.

Citez doar cîteva din interpretările pe care am avut prilejul să le auzim în acest an de ilustră aniversare : prima, și cea oficială a fost *Simfonia* a 9-a dirijată la Bonn, în septembrie a.c., de Herbert von Karajan, cu orchestra de la Berlin și cu soliștii și corul Singverein-ului de la Viena. Despre cunoscutul dirijor se afirmase, în preziua concertului, la masa rotundă a unui film „Beethoven", regizat de același Mauricio Kagel că, ceea ce urmărește el este obținerea unei sonorități rotunde, frumoase și mai puțin redarea adecvată a conținutului Simfoniei. Aplauzele publicului după concert, transformate într-o adevărată demonstrație, au dovedit contrariul. Niciodată nu am auzit *a 9-a* mai dinamică, mai răscolitoare, culminînd cu

celebra „*Odă a bucuriei*". Mai amintesc de *Cvartetul opus 130,* cu *Marea Fugă,* interpretat de formaţia Juilliard în cadrul Festivalului „George Enescu", la un nivel rar întîlnit pînă în prezent. Aş mai adăuga la acestea tălmăcirea *Trio-ului opus 3 nr. 1 în do minor* cu Kempff la pian, Szeryng la vioară şi Hoelscher la violoncel, transmisă şi de televiziunea noastră. Nu reprezintă aceste trei exemple — pe lîngă atîtea altele — mărturiile unor demonstraţii ale artei interpretative contemporane, care dau glas nou muzicii lui Beethoven, cu atitudinea şi sensibilitatea omului din zilele noastre? Sînt acestea deformări ale unui fals-ethos sau tocmai contrariul : revenirea la expresia cît mai simplă, dar adîncită a muzicii înscrise în partitură? De altfel şi muzicologia contemporană îşi impune ca sarcină principală de a cerceta şi descifra documentele şi manuscrisele muzicale ale creatorului, pentru o cunoaştere mai adecvată a intenţiunilor sale şi pentru a se înlătura o serie de inadvertenţe strecurate pe parcursul atîtor ediţii văzute şi revăzute. Nu este întîmplător faptul că de curînd s-a întreprins publicarea pe scară largă a „*Caietelor de conversaţie*" şi a volumelor de „*Schiţe*" ale compozitorului. Este de relevat, îndeosebi, editarea de curînd (Ichthysverlag. Stuttgart) a *Sonatei pentru pian opus 110 în La bemol major,* în facsimile, cu un comentar al textului originar, coroborat cu mărturiile aferente din „*Caietele de conversaţie*", lucrare întreprinsă de muzicologul şi compozitorul Michael Komma, profesor la Şcoala Superioară de muzică din Stuttgart.

Se cercetează, în acelaşi timp, sursele de inspiraţie care au determinat conţinutul operelor beethoveniene. În acest sens, s-au reluat în discuţie [3]) cunoscutele teze ale muzicologului german, Arnold Schering, care susţinea în două lucrări mai vechi din 1934 şi 1938 că ideile muzicale ale lui Beethoven ar fi fost inspirate din lectura unor capodopere, vechi şi mai noi (de la Homer la Shakespeare, la Schiller şi Wieland etc.). O anumită „idee poetică" ar sta astfel la baza întregului ciclu al unei anumite lucrări a compozitorului, fiecare parte reprezentînd cîte un episod principal al textului literar.

Cu ocazia Simpozionului — Beethoven 1970 — care a avut loc în vara anului acesta la Viena, s-a urmărit a se fixa, cu ajutorul datelor comparative din literatură, istoria artelor şi filozofie, caracteristicile stilistice ale epocei respective, precum şi factura personalităţii marelui compozitor. Ceea ce se urmăreşte astăzi, în general, este punerea la dispoziţia muzicologilor a documentelor existente în „Arhiva Beethoven" de la Bonn (pe care directorul acestei arhive, Schmidt Görg le evaluează — pînă în prezent — la cifra de circa 30.000) pentru o investigaţie ştiinţifică, singura care ne poate apropia de adevăratele intenţiuni ale compozitorului. Şi interpretarea ar cîştiga de pe urma acestor investigaţii. Falsuri şi dubleuri au existat şi vor mai exista întotdeauna. Nu acestea reprezintă moneda cu care se vehiculează simbolul de garantare a valorilor permanente cuprinse în opera de artă. Nici variabilitatea în calitatea expresiei de interpretare a muzicii nu impietează, cu nimic, asupra esenţei acesteia, ci ţine mai mult de prezenţa sau lipsa unui anumit stil de concepţie şi viaţă. Ceea ce rămîne, pe plan axiologic, peste toate frămîntările unei zodii în plină efervescenţă, este valoarea perenă a muzicii lui Beethoven, atît de adîncă în semnificaţia ei umană că poate să ilumineze şi în viitor mersul, deseori contradictoriu, al societăţii în căutarea adevărului.

---

[3]) Otto Riemer : Scherings Beethoven-Deutung, în revista Musica nr. 3 iunie 1970

Beethoven

Beethoven. Scrisoare autografă către Diabelli.

CONCERTUL PENTRU VIOARĂ DE BEETHOVEN ÎN INTERPRETAREA LUI GEORGE ENESCU

de GEORGE MANOLIU

Pentru mulți iubitori de muzică, repertoriul este o problemă de gust. Este adevărat că această delicată funcție sufletească este prezentă în orice manifestare de natură estetică, dar alegerea repertoriului este departe de a fi doar rezultatul unor preferințe care atestă bunul gust al interpretului.

Să ne gîndim că în fenomenul interpretării se operează fuziunea a două concepții artistice, a două stiluri și că această fuziune implică o tehnică adecvată. Această tehnică poate rata unitatea stilistică sau îi poate strecura valori străine. Să nu uităm apoi, că pătrunderea în universul de emoție și gîndire al unui artist echivalează cu retrăirea unei vibrații unice care presupune un adevărat transfer de sensibilitate. Dar interpretul mai are de realizat și acordul între adevărul istoric și spiritul contemporan, stabilind o sinteză între concepțiile a două lumi. Deseori despărțite de veacuri de vreme.

Trebuie să notăm însă, că toate aceste exigențe, la care merită să reflectăm în aprecierea critică a unei interpretări se ierarhizează în funcție de scara de valori a lucrărilor dintr-un repertoriu. Alegerea făcută de interpret gradează răspunderea sa față de aceste valori, cărora trebuie să le ofere certe posibilități de redare artistică. Ceea ce tulbură deseori discernămîntul și luciditatea interpretului este atracția firească dar primejdioasă spre culmile repertoriului.

Puritatea inspirației, frumusețea construcției, dar mai ales simplitatea limbajului artistic atrag și înșală totodată. Spre aceste lucrări se pot îndrepta numai acei artiști cărora o mare experiență, o tehnică mult superioară exigențelor normale și mai ales o mare putere de expresie le conferă posibilitatea de a reda cu aceeași simplitate și limpezime lumina clară a creației interpretate. Bach, Mozart, Beethoven reprezintă culmile repertoriului instrumental, culmi de gîndire și de poezie, expresie a permanenței geniului uman.

George Enescu, muzician genial, creator și interpret care a deschis artei muzicale largi orizonturi în pragul veacului nostru, s-a ridicat în interpretare la înălțimea de gîndire, la puritatea de expresie a marilor creatori. El a fost considerat ca unul dintre cei mai autentici interpreți ai muzicii lui Bach și Beethoven.

În aceste creații, concepția enesciană rămîne un îndreptar stilistic ce nu va fi niciodată depășit. El este expresia unei extraordinare clarviziuni, a acelei pătrunderi în esența mesajului care face posibilă redarea lui întreagă, dincolo de orice dificultăți de înțelegere sau execuție instrumentală.

În creația beethoveniană, *Concertul pentru vioară și orchestră opus 61*, terminat în anul 1806 se plasează între a patra și a cincea Simfonie, după *Cvartetele de coarde op. 18 și op. 59*, după sonata *„Appassionata" (op. 57)*, după primele patru Concerte pentru pian și orchestră.

În Concertul pentru vioară, Beethoven reia o veche idee de a scrie o lucrare concertantă pentru acest instrument, pe care o schițase în anul 1788 cînd a scris expoziția unui concert în Do major.

Puținele lucrări din literatura concertistică au cunoscut soarta *Concertului în Re major*. Patruzeci de ani de la prima audiție — care a însemnat un aspru insucces, n-a mai fost cîntat, iar după redescoperire a devenit o culme a repertoriului, un ideal spre care aspiră orice interpret.

Violonistul Franz Klement care a dat prima audiție a lucrării, în anul 1806, nu a înțeles Concertul și bineînțeles a convins pe ascultători că se află în fața unei muzici fade, neinteresante. Prima jumătate a sec. XIX ne amintește de fapt o etapă scăzută în evoluția stilului interpretativ : *epoca virtuozismului*. Nivelul gustului public era stabilit de parafrazele din opere și de surprizele acrobatice. Este cunoscut afișul primei audiții a *Concertului pentru vioară* de Beethoven, în care se menționează că la sfîrșitul serii *„Domnul Klement va improviza la vioară și va cînta o sonată pe o singură coardă, cu instrumentul ținut invers"*... Este de bănuit că un asemenea artist să nu fi înțeles Concertul de Beethoven și căderea lucrării să devină explicabilă.

Concertul este o lucrare monumentală care aduce în evoluția genului — păstrînd tradiția creațiilor anterioare — dramatismul dominant al creației beethoveniene și marea măiestrie a combinării timbrelor.

Partea I, în formă de sonată se deschide cu o introducere orchestrală, prin patru lovituri de timpani care stabilesc o atmosferă de reculegere, un plan înalt de receptivitate care va fi solicitat de teme de o rară noblețe. Sentimentele se înscriu în idei muzicale epurate de orice sentimentalism. Pasagiile pun în valoare resursele violonistice fără nici-o intenție de virtuozitate, dar implicînd o mare acuratețe de intonație, o permanentă tensiune dinamică și o perfectă stăpînire a mișcării. Ambele teme sînt expuse în registrul înalt al viorii conferindu-le limpezimea zonelor ferite de afectare și de patos inutil. După cadență tema a doua va reveni cu o mare putere de interiorizare pe coarda *re*, dînd ascultătorului întreaga măreție a simplității de comunicare artistică.

În dezvoltare, un episod în *sol minor* aduce o nouă temă de stăpînită melancolie care cere interpretului întreaga concentrare a expresiei în limite foarte greu de stăpînit. Partea a II-a, *Larghetto*, spre deosebire de formele ample și complexe pe care părțile lente le îmbracă în creația beethoveniană, aduce doar două teme care vor fi variate de pasaje foarte violonistice, menținîndu-se în tonalitatea *Sol major* (cu unele inflexiuni de *Re major, si minor, mi minor)*. Tema a doua are o respirație generoasă care înșeală pe mulți interpreți, pretîndu-se la îngroșări so-

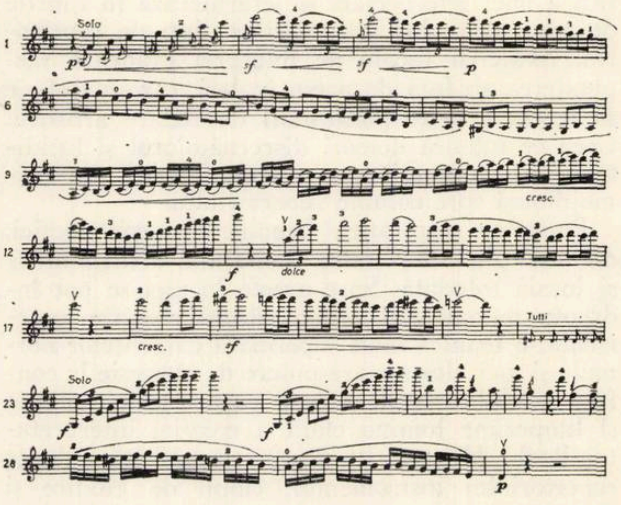
nore de prost gust. Linia melodică are o arcuire de o rară noblețe solicitînd interpretului o stare de visare, o desprindere de lestul instrumentului, de aceea interpretarea este deosebit de grea. Finalul — scris în formă de Rondo-Sonată — este conceput în măsura 6/8 al cărei caracter este deseori deformat în alură de 2/4 din cauza alegerii unui tempo prea mișcat. Se pierde în același timp și caracterul de dans popular. Joachim, marele violonist care a reluat după patru decenii această lucrare, realizînd-o într-o interpretare consemnată de evoluția stilului interpretativ, a înțeles acest final ca o explozie de exuberanță, tema reprezentînd un semnal de vînătoare. Ca și în prima parte finalul aduce un episod în *sol minor* (precedat de o serie de modulații care pregătesc această tonalitate) care solicită dacă nu o reținere a tempo-ului, măcar o expresie evidentă de tristețe. Coda este o pagină de bravură care încheie concertul lăsînd ascultătorului o ultimă impresie de măreție, de elan, de nobile aspirații.

★

Enescu se numără printre marii interpreți ai *Concertului de vioară* de Beethoven. El a întîmpinat această lucrare cu acele mijloace expresive care fac imposibilă trivializarea discursului muzical. În concepția enesciană, lucrarea trebuie ocrotită de caracterul superficial al virtuozității, al strălucirii care menține pe interpret — și deci și pe ascultător — la suprafața îmbietoare a expresiei. Sobrietatea emisiei de sunet, accentele beethoveniene bine respectate și nu exagerate, o agogică abia perceptibilă, o mișcare constantă, fără fluctuații patetice sînt cîteva din elementele directoare ale concepției enesciene. Aceste elemente sînt realizabile nu numai prin însușirea ideii de monumentalitate dar mai ales prin urmărirea acelei noblețe de expresie care se poate păstra datorită mijloacelor folosite de interpretarea lui George Enescu. În lecțiile audiate la Institutul instrumental al violonistei Yvonne Astruc, la Paris (Enescu a ținut cursuri de interpretare și la „Ecole Normale de Musique" din Paris și la „Academia Chigi" din Siena — Italia) am consemnat *indicații tehnice* de o mare însemnătate pentru realizarea celor mai importante lucrări ale repertoriului violonistic.

În cele ce urmează, vom reda cele mai importante procedee tehnice enesciene privind realizarea interpretativă a Concertului pentru vioară de Beethoven. Pentru a urmări aceste indicații, vom numerota de la prima măsură a solo-ului viorii care capătă cifra 1.

Mișcarea întîi este egală ca tempo, de la început pînă la sfîrșit, chiar în episodul în *sol minor* — în care doar expresia va marca sfîșierea caracteristică a melodiei beethoveniene. O singură concesie de tempo poate fi acordată în revenirea temei principale după cadență. Deschiderea concertului, cu mare alură, bine vibrat spre culmea nuanței cere un *sforzando* pe nota *sol*. După respectarea acelui *subito piano*, apărut în începutul măsurii a cincea, măsurile 5 ,6 și 7 trebuie să fie susținute într-un *piano* consistent. Aici apare digitația enesciană care rezolvă problema reliefului în aceste legate lungi. Schimbul de poziții descendent cu degetul 2 trecînd prin alunecare, așa cum este marcat în toate edițiile, era înlocuit de Enescu cu efectuarea schimbului prin extensia inferioară a degetului 1. Se obține astfel : eliminarea alunecărilor dulcege, relief și menținerea tensiunii dinamice (se știe că glissandele aduc mai ales în coborîre diminuări sau îngroșări de nuanțe), precum și menținerea alurii grandioase care nu trebuie întreruptă în tot acest început pînă la măsura a 13-a, culminînd în rezolvarea acelui *re* acut bine susținut. Toată mișcarea ascendentă pe măsurile 9, 10, 11 și 12 trebuie să realizeze un *crescendo* gradat prin lărgirea detașeului. În măsura a 12-a se preferă patru schimburi de poziții, pentru a păstra coarda *mi* și deci unitatea de timbru. Trioletul din măsura a 13-a provoacă un nou *glissando* 1-1-3, mai puțin supărător, fiind ascendent și căpătînd astfel o mișcare de elan. Totuși Enescu îl evita printr-o extensie mare 1-2-3 care pentru o mînă suplă, bine desfăcută nu este un lucru excesiv de dificil. În măsura a 14-a, *la* doime se desparte de *si* doime cu un sunet bine susținut, apoi în măsurile 16, 17, 18, 19, 20 arcușe rezonabile care fac fraza să respire.

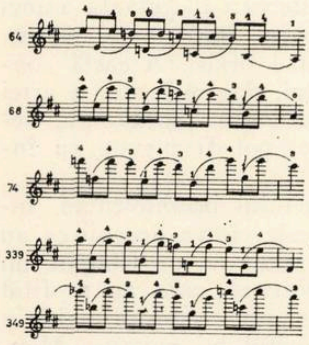


În măsura 50, detașeu și nu arcușul Viotti. De altfel, se poate spune că Enescu evita în tot concertul staccatele, staccato-ul volant și spiccatele, reducînd totul la detașeuri. Dacă în Bach, motivul era că specialitățile de arcuș nu erau folosite în acea vreme, în Beethoven, Enescu a folosit arcușul în coardă pentru a asigura unitatea sonoră, păstrînd caracterul grandios, monumental al lucrării. Astfel, în măsurile 63 (cromatica suitoare), 97, 100, 101 și 127, 135, triolele din măsurile 226, 235, 338 (aceeași cromatică) și în 376, toate arcușele le trata în detașeu.

Pentru păstrarea timbrelor și a unității de expresie, Enescu suprima toate sunetele armonice din acest concert. Astfel, în măsura 62 se extinde degetul 1 pe *si*, degetul 4 apăsat pe *mi*,

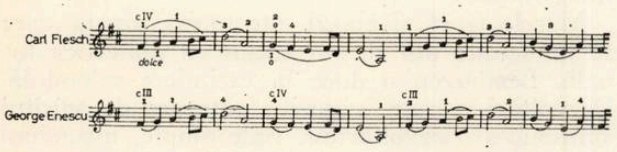
iar degetul 1, cu încă o extensie, se rezolvă pe *la* deci totul pe coarda *mi*, evitînd flageoletele pe coardele *la* şi *re*, care pot rezerva surpriza falsului datorat dezacordării viorii. Aceeaşi evitare a armonicii în măsura 337 şi mai ales în concluzia temei, după cadenţă : măs. 433, 434, 435, unde intervine extensia enesciană între toate patru degetele *si-sol-mi-la-re :* 3-2-1-4-1 : totul pe coarda *mi*, cu aceleaşi avantaje.

O altă degetaţie extensivă apare în triolele variind tema (Enescu spunea : „triole în zbor planat în jurul temei, ca un fluture în jurul florilor"). Măsurile 64, 68, 74, apoi 339, 349, coborîrea cu degetul 1, adică 1-4-3, 1-4-3, etc.



În măsura 200, aceeaşi coborîre din măsurile 5, 6, de data aceasta, schimbînd numai trei poziţii, realizîndu-se şi aici, aceeaşi lunecare articulată, pe nesimţite.

În redarea temei după cadenţă, Enescu realiza clipe de adîncă emoţie care oprea respiraţia ascultătorilor în sala încremenită în aşteptare. Momentul era binecunoscut. Enescu cînta tema cu o rară simplitate numai pe *re* cu o rară forţă de interiorizare. Citäm (Exemplul 3) digitaţia enesciană şi digitaţia profesorului Flesch, care în acest moment de mare interiorizare plasează tema pe coarda *sol* într-o alură declamatorie, total deplasată şi îndepărtată de mesajul beethovenian, atît de clar scris.

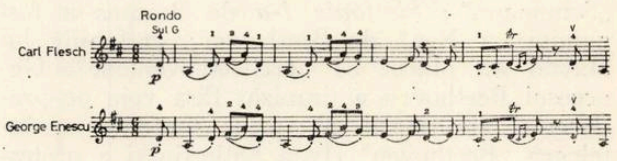


În partea a doua, care trebuie să reamintească *„Simfonia pastorală"*, Enescu nu aducea prea multe schimburi de arcuşe, ci generozitatea sunetului său cald şi încărcat de emoţie. Rărea uşor tempo-ul în expunerea temei a II-a (măsura 45, numărînd în această parte chiar de la începutul *Larghetto*-ului) cu un vibrato abia perceptibil, reţinut, realizînd aceeaşi interiorizare ca în încheierea părţii întîi. Nu glisa în extensia de decimă din măsura 49. De la măsura 58, urmărea acel *sempre perdendosi* cu o desăvîrşită gradaţie, ajungînd la sincopele din măsurile 61—62, pe care le realiza pe coarda *la*, cu degetul 3, în *pianissimo* ca o îngînare. La lecţie, spunea : „... ca un fluier care suspină în somn..."

Partea a treia o cînta nu prea repede : M.M. pătrime = cca 76, subliniind că în general se comite greşeala de a se cînta acest 6/8 ca un 2/4.

Enescu nu considera tema finalului ca un semnal de vînătoare (aşa cum o tălmăcea Joachim), fiindcă *această temă nu apare niciodată în forte.* Enescu vedea în acest Rondo un dans popular olandez, puţin legănat şi îngreunat de saboţii de lemn. Această concepţie atrăgea desigur o mişcare mai reţinută. Profesorul Flesch a considerat această reţinere ca o „greşeală inexplicabilă". Nu este vorba aici de o greşeală, ci de o interpretare. Dar în condiţiile de înţelegere a caracterului beethovenian în digitaţia pe care am văzut că profesorul Flesch o acorda temei din partea I-a, comentariile sînt de prisos.

Digitaţia propusă de Enescu pentru tema acestui Rondo — pe coarda sol — este o dovadă de un extraordinar simţ al mişcării naturale : 4-1-4 în poziţia întîia, apoi 2-4 într-a cincea şi revenirea cu 4 în poziţia întîia.



Soluţia întrebuinţării poziţiilor I—V, simetrice, asigură intonaţia justă. Întrebuinţarea poziţiilor I—IV, cu săritura degetului 1 la o distanţă de cvartă, provoacă nesiguranţă şi rateaza deseori extensia 3—4.

Tot episodul în *sol minor*, cu un sentiment rustic, sincer, bonom.

Enescu suprima bineînţeles spiccatele în măsura 154, cîntînd *louré.*

Indicaţiile de digitaţii şi arcuşe se pot studia şi însuşi fără mari dificultăţi. Ele oferă o siguranţă care, la început, nu se întrevede.

Se capătă o înţelepciune şi o putere de construire a lucrării care prezintă atîtea probleme de expresie, de agogică şi de proporţie. În sobrietatea mijloacelor enesciene s-ar putea distinge şi influenţa pe care această concepţie genială a avut-o asupra unor mari artişti ca Menuhin, Stern sau Szering. În felul acesta recunoaştem şi rolul imens pe care Enescu l-a avut în dezvoltarea stilului violonistic din prima jumătate a secolului nostru.

BEETHOVEN, AZI

de ANATOL VIERU

Valorile spirituale au răsunet diferit. Unele acționează doar în cetatea care le-a produs ; altele luminează pentru o clipă lumea întreagă. Dar există și valori care, ca stelele, strălucesc neîntrerupt, luminînd națiunile și înfruntînd secolele. Sori mai apropiați în anumite perioade, mai depărtați în altele, ele rămîn veșnic sus. Beethoven este o asemenea stea, în raport cu care navigatorii culturii se orientează mereu, reprezintă adică, o valoare veșnic actuală.

Beethoven nu a fost numai un inovator ; el a modificat profund însuși climatul muzical ; influența lui a fost pe cît de personală pe atît de puternic anonimă. Marile contribuții la istoria culturii sînt aproape uitate, fiindcă se află peste tot ; ele se transformă în sevă, iar oamenii sînt îmbibați de ea, fără a mai ști de unde provine. Reîntoarcerea valorii în anonimat, dizolvarea ei în ambianța culturală, constituie încheierea unui ciclu. Nu ne mai putem imagina cum ar fi fost istoria muzicii fără Beethoven ; de aceea, deși perfect istorică, opera sa ni se pare neivită, existentă de cînd lumea.

Beethoven a dominat întreg secolul XIX. Schubert a vrut în umilitatea lui doar să-l imite, dar n-a reușit să fie decît un mare compozitor; Schumann a cerut să nu fie comparat cu Beethoven, el se dorea un compozitor cît de mic, dar „Schumann" ; *Simfonia I-a* de Brahms a fost numită „a X-a" de Beethoven ; simfoniile lui Haydn au plăcut ca „prebeethoveniene". Generosul Beethoven a tiranizat fără voie pe predecesorii și urmașii săi ; prin „simfonie" se înțelegea „Beethoven" (Ivan Sollertinski a protestat într-un remarcabil eseu) ; la limită, chiar și istoria muzicii a fost împărțită în „înainte" și „după" Beethoven.

Originea acestei beethovenizări a istoriei muzicii este nu numai forța lui de creație ci și puterea de convingere. În arta sa, Beethoven strînge ca un focar cuceririle muzicii de după Bach și apoi proiectează lumini îndepărtate pînă în sec. XX. Unele aspecte ale creației sale au germinat mai tîrziu și se mai găsesc pagini care își păstrează misterul muzical, așteptînd continuări.

Clasic și romantic în același timp, Beethoven echilibrează la o înaltă tensiune tendințe contrarii. Avem în el un clasic confesiv și totodată un romantic obiectiv, stăpîn sever al materialului cu care lucrează ; puternic afirmator al ideii de personalitate, el e totodată disprețuitor față de sentimentalism, imaginația-i extraordinară se îmbină cu o voință neînduplecată : tendința spre intimitate coexistă cu un constructivism intelectual de neclintită trăinicie. Cunoașterea se topește cu valoarea etică cea mai înaltă în paginile de vîrf.

Nu e ușor să faci o listă a inovațiilor sale, într-atît sînt de multe și de asimilate de istoria muzicii, nu ar avea rost să enumerăm pe compozitorii influențați de el, pentru că nu ar rămîne mai nimeni în afara acestei enumerări. După Beethoven, muzica s-a scris și s-a gîndit altfel.

Dar influența lui n-a fost doar stilistică. Beethoven a inaugurat mentalitatea de autorevoluționare permanentă a artei muzicale. Poate că el, contemporanul lui Hegel, nu a avut neapărată nevoie să audieze prelegerile acestuia, pentru a se pătrunde de spirit dialectic ; dimpotrivă, o analiză a muzicii lui Beethoven și impresiile ascultării ei vii, ar fi dat prețioase sugestii gînditorului.

Creația lui Beethoven în ciclurile principale, îndeosebi sonatele de pian, cvartetele de coarde, simfoniile, reprezintă dialectica palpitantă a unei vulcanice gîndiri creatoare, jubilatoare și totodată nemulțumită de sine însăși. Această conștiință de sine a artistului, dar mai ales a artei muzicale, această nemulțumire jubilatoare, setea de autorevoluționare, pot fi privite ca începutul artei moderne.

Ascultînd spiritul sunetului beethovenian, înțelegem cum, numai în cele cîteva decenii ce au urmat morții sale, s-au putut ivi un Chopin, un Berlioz, un Liszt, un Wagner, care au profitat nu numai și nu atît de muzica propriu-zisă a lui Beethoven, cît de spiritul lui novator. Mentalitatea lui Beethoven împingea brusc, fără menajamente, manometrul inovațiilor la nivelul maxim și de aceea, critica de către contemporani a abuzurilor lui țintea uneori „anti-muzica".

Ideea de progres, de înaintare, febrilitatea, abolirea fricii de tradiție, promptitudinea în asumarea riscurilor, au pornit de la Beethoven în linie dreaptă și cu viteză mereu sporită. Noua perspectivă a îndrăznelii muzicale este cu atît mai uimitoare, cu cît Beethoven reprezintă unul din cele mai glorioase și afirmative momente clasice ale istoriei muzicii.

Beethoven înseamnă momentul de zenit al evoluției tonalității : înflorire deplină și bogăție de posibilități ale expresiei ; nici un simptom de decadență (în afară poate, de această tendință neobișnuită de accelerare a evoluției) ; imperiul tonal devine mare, bogat, ferm, el nu este pus în situația de a-și măsura granițele și a-și apăra integritatea.

Marele fruct al epocii este forma sonată, care se împletește atît de miraculos cu dialectica tonală. Beethoven o duce la extindere splendidă. Dezvoltări mărețe, expoziții pătrunse de spiritul simfonic al dezvoltărilor, code ample, incursiuni tonale îndepărtate ce conturează o bogată unitate tonală — acestea sînt minuni ale spiritului creator beethovenian.

Cu Beethoven se instaurează în muzica simfonică ideea de dramaturgie muzicală care a fost atît de fertilă, dar a făcut și atîtea ravagii în muzica de după el. *Simfoniile a V-a, a VII-a, a IX-a*, uverturile, multe piese de cameră sînt splendide drame muzicale, bineînțeles nu în sensul nemuzical sau vulgar al cuvîntului ; ele sînt astfel prin caracterul lor teleologic, prin finalitatea de care sînt pătrunse. Părțile ciclului (so-

nată sau simfonie) se leagă deseori între ele ; se iscă o tensiune spre un anumit punct, plasat în timp undeva, de obicei spre sfîrșitul piesei, cu tendința și deseori necesitatea de a crea antiteze, de a declanșa colizii ce duc la deznodămînt și epilog.

Peste toată această muzică domnește un *anumit* simț al timpului dramatic. Nu trebuie să fim neapărat de acord cu Pierre Barbaud sau cu alții care afirmă că aceasta este o imixtiune a teatrului în muzică, o tendință de a împinge muzica la periferia condiției ei artistice, o alienare a ei ; este însă evident că acesta este un *anumit* timp muzical și nu timpul muzical în genere, așa cum a crezut înțelegerea unilaterală a lui Beethoven, în cea de a doua jumătate a secolului XIX și după aceea. Este conceptul unui timp finit, care începe undeva și se îndreaptă către ceva ; ideea de *scop* și efort precumpănește asupra aceleia de *curgere.*

Există oare și un alt simț al timpului, exprimat în creația lui Beethoven ? Este ușor a-l vedea în perioada lui „de înțelepciune", în așa numita perioadă a III-a ; un sentiment al timpului pentru care multe spirite muzicale de azi simt o atracție deosebită.

Există un Beethoven al formei sonată, după cum există un Beethoven al spiritului variațional. Se afirmă, pe drept cuvînt, că marele compozitor despre care vorbim a însemnat pentru forma sonată ceea ce Bach a fost pentru fugă ; se omite însă, sau se subestimează deseori importanța principiului și formei variaționale la Beethoven ; ori, tocmai în unele variațiuni din ultima perioadă se poate simți fiorul acelui alt simț al timpului ; sînt unele din paginile a căror măreție a rămas încă nedeslușită și poate necontinuată. Unii compozitori ai secolului XX printre care Schönberg și Webern au făcut din tehnica variațională cărămida principală a creației lor.

După cum arătam mai înainte, dacă forma sonată la Beethoven are o tendință dramaturgică și finalistă, forma de temă cu variațiuni, accentuează mai degrabă *curgerea* timpului decît sentimentul de *finalitate ;* de aceea ea ne dă sentimentul unui timp mai egal, mai puțin învolburat, mai contemplativ. Nu am dori ca această idee a noastră să fie simplificată și nu vom crea în mod unilateral contradicții între doi Beethoven ; nu vom pune o jumătate din creația lui Beethoven să devoreze pe cealaltă. Am spus de la bun început că Beethoven este o sursă extrem de bogată, încă neepuizată de sugestii muzicale. De altfel, uneori există o interpătrundere a acestor două principii ; în dezvoltările beethoveniene intervin procedee variaționale ; cele *32 Variațiuni în do minor* pentru pian ca și variațiunile din finalul *Simfoniei a III-a,* au un vădit caracter dramatic.

Cînd vorbim despre finalismul formei sonată la Beethoven, despre caracterul ei dramaturgic, ne referim mai mult la ceea ce s-a numit epoca de mijloc a creației sale ; este o moștenire pe care marele creator a lăsat-o posterității și pe

Bourdelle : Beethoven (Muzeul de artă al R. S. România)

care aceasta a fructificat-o pe deplin, ba chiar a ajuns s-o răscoacă. Dar Beethoven a depășit el însuși propria sa „indicație" și a refuzat să se beethovenizeze pînă la capăt, lăsînd grija aceasta urmașilor săi.

Se știe că în ultima sa perioadă, ponderea formei sonată înregistrează o scădere ; este perioada marilor teme cu variațiuni, a splendidelor pagini de adagio.

În *Simfonia a IX-a,* partea a II-a și a IV-a sînt teme cu variațiuni. Extrem de interesantă e structura ciclului op. 131, *Cvartetul în do diez minor ;* introducerea la forma sonată a părții I, devine ea însăși adevărata parte I, acea fugă lentă, extinsă, cu repercusiuni în *allegroul* final care va fi scris în forma sonată ; dimpotrivă, partea la care „introduce" fuga inițială este o sonată concisă, eliptică, în *Re major* (tonalitate instabilă în acest ciclu) ; în realitate s-ar putea spune că fuga lentă inițială își găsește continuarea și rezolvarea abia în finalul cvartetului ; marea temă cu variațiuni (partea IV-a) este centrală în ciclu.

Sonata pentru pian op. 111 (ultima sonată) are două părți ; prima este o formă scurtă, activă, cu caracter denumit uneori faustic : ideea secundară în acest *allegro*-sonată are numai două măsuri. Cea de a doua, celebra *Arietta* cu Variațiuni, este cu mult mai extinsă, pierdută în meditație și într-un timp infinit.

Forma sonată își pierde deseori în această perioadă de creație caracterul rectiliniu și activ ; ea se remodelează capricios, capătă aspecte ne-

prevăzute și, după cum s-a mai remarcat, un caracter mai intim ; este încrustată uneori cu temele scurte ale introducerii, care dau aspect recitativic prin dese schimbări de tempo. (Partea I din *Cvartetele op. 127 și op. 130).* Aici se manifestă și cunoscuta abdicare a lui Beethoven de la „lumea aceasta", trecerea la meditație metafizică. Caracterul obiectiv al artei beethoveniene se păstrează în aceea că Beethoven urmează cu fidelitate starea de capriciu a muzicii ; cu toată aparența de jurnal intim și de supremă virtuozitate componistică, avem pe deplin senzația luptei cu materialul, de supunere unei existențe muzicale obiective, de tensiune muzicală pură, deasupra oricărui dramatism sau oricărei stări de contemplație.

În *Variațiunile,* scrise în ultima perioadă, timpul muzical se desface altfel, fără finalitate, în euforia uitării de sine.

Variațiunile din cvartete și din *Simfonia a IX-a* mai sînt încă subordonate unei dramaturgii de ciclu. În *Sonata op. 111,* însă, avem față în față cele două lumi și pînă la urmă variațiunile subjugă ciclul ; *Sonata op. 111* pare menită a exprima dualitatea firii beethoveniene. Întreaga ei desfășurare sugerează o semidreaptă ; recitativul lisztian al introducerii părții I este un abrupt punct de pornire, iar *Variațiunile Ariettei* înseamnă o abolire treptată a timpului care se pierde în infinit. De la această încetinire a timpului în op. 111, drumul nu este foarte lung pînă la ultima parte din *„Cîntecul Pămîntului"* de Gustav Mahler.

Însă capodopera cea mai pilduitoare e *33 Variațiuni pe o temă de Diabelli,* piesă prin excelență anti-dramaturgică ; o contemplare, o analiză reală a ei, nu va trebui, credem, să inventeze teologie în desfășurarea timpului. Importantă pare a fi tocmai abolirea temei, pierderea ei, uitarea ei prin indiferență, tot ceea ce se reține din ea este scheletul, tema fiind considerată doar ca un veșmînt al propriului ei schelet ; de aci încolo aproape fiecare *Variațiune* poate fi socotită și temă și *Variațiune.* S-ar putea spune, (deloc indiferenți fiind față de această muzică, ci dimpotrivă, mari admiratori ai ei), că există în această artă o indiferență față de materialul muzical (indiferență a compozitorului, dar și a structurii mari față de microstructură) care, poate, precede pe iconoclastul Erik Satie. În *Variațiunile Diabelli* timpul pare egal pe tot parcursul lucrării. Este interesantă concepția expusă de A. Boucourechliev în cartea sa *Beethoven* și la care subscriem ; apropierea de *Eșichierele* lui Paul Klee nu ni se pare gratuită.

Să revedem pentru o clipă evoluția tonalității în creația lui Beethoven, nu atît ca mijloc în sine, cît ca izvor de energie în dialectica creației.

Tonalitatea a fost, istoricește vorbind, stîlpul principal în evoluția formei sonată. Se poate spune că sonata a evoluat de la un moment dat datorită tonalității, iar tonalitatea datorită sonatei ; dacă „sonatitatea" („caracterul de sonată" — să fim iertați pentru acest termen neexistent) a premers formei sonată propriu-zisă, atunci sonata ca formă s-a precizat și conformat (a devenit formă) datorită tonalității. Mai tîrziu, criza tonalității a corespuns în bună măsură crizei formei-sonată ; îndepărtatele incursiuni modulatorii au mers mînă în mînă cu marea extindere în timp a formei-sonată (primele, împiedicînd perceperea tonalității principale, cea de a doua, dizolvînd în bună măsură simțul formei).

Pînă la urmă forma sonată în sensul și necesitatea ei splendidă din perioada de aur a redevenit simplă „sonatitate", acum încărcată de istorie dar descărcată de vlagă, iar tonalitatea a slăbit și ea, rămînînd „caracter tonal", plin de aluzii la trecut, nu însă și stîlpul arhitectural de ieri.

La Beethoven se poate urmări un fragment important, fundamental, al acestei evoluții. Ludwig van Beethoven este cunoscut pe drept cuvînt, ca un suprem arhitect tonal și ca un homofonist ; în realitate, tonalitatea era admirabil conturată încă de la J. S. Bach ; privind spre trecut, Bach era un perfect polifonist, privind spre viitor, el avea tonalitatea perfect constituită ; ridicînd schelele polifoniei sale găsim conceptul de tonalitate admirabil construit și existînd autonom, gata pentru uimitoarea evoluție ce avea să urmeze.

În primele sonate ale lui Beethoven se constată o mare activitate tematică, chiar o risipă de idei, în timp ce mișcarea armonică e relativ mai modestă, deși de pe acum mai activă decît la predecesorii săi. *Sonata nr. 3 op. 2* (în Do major) reprezintă un exemplu în acest sens ; expoziția este amplă și plină de teme. Invenția melodică nu constituie însă vîna principală a lui Beethoven și atunci, cu voință de fier și instinct genial, el evoluează spre *Sonatele op. 53 („Aurora") și 57 („Appassionata")* prin simplificare tematică. În *Sonata op. 53* forfota tematică se domolește, muzica se transformă într-un monolit tematic ; în schimb, începe marea forfotă armonică ; excursiile armonice, modulațiile, surprizele sînt extraordinare, foarte aglomerate dacă le raportăm la timpul restrîns în care se consumă.

Toată această perioadă a II-a, care a însemnat în primul rînd ideea de Beethoven pentru publicul larg (adică pentru intelectualul mediu) înseamnă tocmai dramatism, timp dramatic, monolitism tematic, mobilitate armonică în perfectă unitate tonală. *Simfoniile* „fără soț" — *3, 5, 7, „Egmont", „Coriolan",* dau ideea de Beethoven ascultătorului de pînă ieri și chiar de azi.

În ultima perioadă de creație însă, se întîmplă o colosală transformare în muzica lui Beethoven. Neastîmpărul tonal se potolește în bună măsură ; caracterul activ și dramatic se atenuează, (sau cel puțin se mută pe alt plan). Desigur, îndrăzneli armonice se întîlnesc mereu și în noile lucrări, dar ele nu mai au caracterul palpitant, „polițist" dacă vreți, din tinerețe.

Faptul cel mai semnificativ se întîmplă în paginile „albe" și diatonice ale ultimului Beethoven. Dantela de lumină a arietei din ultima sonată pentru pian se petrece într-un alt concept de tonalitate decît *Simfonia a V-a ;* aci tonalitatea nu mai are acel rol constructiv și dramaturgic decisiv de acolo ; se apropie mai degrabă de modalismul (alb) al unor Palestrina sau Lassus ; jubilația majorului coincide cu o indiferență față de tonalitate. Avem acum o tonalitate euforică în locul celei dramaturgice din tinerețe ; este o prefigurare a ceea ce se va întîmpla mai tîrziu la Wagner cînd, după dramatismul armonic din *Tristan* a urmat albul religios al lui *Parsifal.*

În legătură poate cu această euforie și „Indiferență" față de tonalitate, în ultima perioadă, Beethoven revine cu atîta patimă la polifonie. Exemplul cel mai concludent îl constituie partea III-a din *Cvartetul op. 132* (la minor), Adagio, deasupra căruia Beethoven a însemnat : „Heiligen Dankgesang eines Genesenes an die Gottreit, in der lydischen Tonart." („Imn închinat divinității de către un însănătoșit, scris în modul lidian") poate pagina cea mai „albă" și pură din Beethoven, o orgă transpusă la cvartet ; diatonismul este desăvîrșit iar modalismul — declarat ; în acest diatonism al clapelor albe nota *Si* becar apare și ea destul de rar (evitînd pasul trisonic, după cum observă T. Ciortea) aproape toată muzica se consumă numai pe șase note. În forma bipentapartită a *Adagioului,* A este un coral reluat de fiecare dată cu noi variațiuni ; B este în *Re* major ; contrastul dintre A și B nu este conflictual, ci o opunere de lumini de vitralii.

Noul diatonism din ultima perioadă de creație se resimte nu numai în părțile rare, ci adeseori și în scherzouri și în muzica motorică. Există un exemplu, o splendidă tehnică beethoveniană a pedalelor armonice euforice cu admirabile subtilități de registre în orchestrație. Asistăm la aceeași simplificare a relațiilor armonice, senină și înțeleaptă depășire a conflictelor.

În eseul pe care l-am intitulat *„Beethoven-azi"* am accentuat deci anumite aspecte legate mai ales de ultima perioadă din creația marelui compozitor ; în definitiv, însă, mai importantă ni se pare *nu* preferința pentru a treia perioadă (fiindcă nu cred că este cazul să facem o ierarhie între *Cvartetul op. 132* și *Simfonia a V-a)* — ci încercarea de a explica evoluția lui Beethoven, de a sublinia dualitatea și organicitatea ei, cu o *optică* muzicală a zilelor noastre.

Balansul între sonată și Variațiuni (cu preferința pentru acestea din urmă în ultima perioadă), drumul tonalității care trece prin mobilitatea ei dramatică spre euforia din urmă (descătușînd din nou polifonia), trecerea de la un timp finit, dramatic și teleologic, la un simț al timpului care curge infinit, — sînt aspecte esențiale ale evoluției lui Beethoven.

Poate că acestea sînt ipostaze ale unor foarte generale tendințe ale spiritului omenesc. Poate că, de exemplu, opoziția dintre *giusto silabico* și *parlando rubato* — simple modalități ale folclorului, duce la origine spre aceeași dualitate de arhetipuri finit-infinit.

Beethoven este unul dintre acei masivi artiști gînditori a căror artă prin conținutul ei este aptă a exprima și sugera gînduri despre această dualitate. Nu numai ascultarea muzicii sale, dar și meditarea ei, (precum și meditarea evoluției ei dialectice) este bogată în satisfacții. Peste dramă și euforie, — energia gîndului muzical beethovenian rămîne nemuritoare.

PE MARGINEA SIMFONIEI A V-A; GEORGE GEORGESCU ÎN REPETIȚII

de EUGEN PRICOPE

În procesele verbale confidențiale ori date în vileag, bekmesserii erei electro-acustice, vor conchide după ascultarea vreunei înregistrări sub conducerea lui George Georgescu : au fost greșeli destule în orchestră ; acordajul, nuanțele, captarea sunetului nu sînt din cele mai ilustre. Și apoi, se mai poate vorbi despre tempi, despre stilul de interpretare etc. etc. Revizorii și cenzorii de acest gen vor suporta din complezență poeziile lui Eminescu în lectura „cu voce tare" a lui Sadoveanu, iar cu Arghezi, citind versurile lui fără grijă de „recitare artistică", vor trebui să se arate îngăduitori. Aceiași, cum sînt îndeobște atotștiutori, vor găsi proza grafică a unui manuscris ieșit de sub pana muzicianului filozof Cuclin drept „copilărească", iar în fața unei sculpturi a lui Anghel vor spune poate : a fost făcută de un om simplu, rătăcit printre automobile și blocuri cubiste.

Cîte un fecior sau nepot ridicat deodată mai sus decît bunicul, pus la taclale în jurul focului de găteje, mîngîie „bărbosul" pe chelie. Și dacă-ți aduci aminte de ceea ce a fost mare la cei ce nu mai sînt, colegul te mîngîie pe chelie zicînd : „băiat bun, dar... iubește prea mult răposații" (Ca să dea mai multă pondere, tînărul face apoi trimiterea la Berlioz despre Mendelssohn).

Ca și Enescu, George Georgescu a înregistrat puțin. Cînd au fost fixate pe discurile micro (Continental records, 1950) *Sonatele solo* de Bach, violonistul trecuse de mult de vîrsta strălucirii, iar atunci cînd a înregistrat simfoniile de Beethoven (pentru casa de discuri „Electrecord", 1961) Georgescu storcea ultimele resurse ale vitalității sale. La rugămintea inginerului de sunet, adresată prin difuzoare, de a relua o parte de simfonie, „moșu"... cum îi spuneam cînd nu ne auzea — a răspuns strigînd ca bătrînii la telefon de pe scaunul de la pupitrul dirijoral pe care se instalase : „...numai dacă comandați pentru mine o ambulanță de la Salvare".

Îmi aminteam de lupta lui Lipatti cu moartea în timpul realizării înregistrărilor sale. Avînd atunci vreo 30 de ani, Lipatti reușea mai ușor să obțină arta lui

de la neant. Cînd erau puse pe piață înregistrările lui Enescu cu Sonatele sale de Bach, violonistul se apropia de vîrsta de 70 de ani, iar cînd apăreau Simfoniile de Beethoven cu Georgescu, dirijorul făcea 75 de ani. Prea tîrziu le-au fost smulse dovezile pentru posteritate, judecata se face după o procedură prea rapidă. Arcușul și degetele violonistului nu mai ascultau întotdeauna de vrerea artistului aflat între agonie și extaz. Iar pentru suveranul artei dirijorale românești trecuseră primii patruzeci de ani [1]).

În anul cînd a murit Georgescu, Monteux, principalul dirijor de la London Symphony Orchestra își înfipsese bagheta în tortul de aniversare cu 89 de lumînări. Aprilie 1964 însemna pentru Monteux două concerte consecutive, dar cu programe diferite, marcînd sezonul jubiliar al formației la care activa (și care împlinea 50 de ani). Era un rarissim caz de longevitate dirijorală cu care va rivaliza un Casals în solistică, sau Kodally în componistică. Dacă pentru un dirijor... primii 40 de ani sînt grei înseamnă că ceilalți (?) ar fi mai ușori ? Depinde ! Nu a spus oare Apostolul : „Cine lucruri grele cată, greu îi va veni !"

O „serie de aur" cum trebuiau să alcătuiască cele nouă simfonii de Beethoven, înregistrate pe discuri sub bagheta lui George Georgescu, nu era o întreprindere ușoară, firește. Dar George Georgescu a scos-o la bun sfîrșit. Gîndind, așa cum făcea aproape întotdeauna, la modul prezent (cu toate că, o dată, bătrînul a lăsat să-i scape mărturisirea „să rămînă și după mine ceva") era convins că „e nevoie pe piață de plăci cu Beethoven, că ascultătorii le cer, și la oraș și la țară". Era, cu alte cuvinte, un imediat imperativ cultural-artistic de mase și Artistul Poporului a executat comanda.

Nu scrisese oare ca un Apostol, Arghezi [2]), în Revista Filarmonicii, referindu-se la serviciile pe care le-a adus discul ? : *„Și lumea a învățat să cînte și să caute concertul... Și orchestrele gigantice, visate pentru uzul propriu de către amatorul capricios, au venit pînă în odaia muncitorilor cu palmele"*.

Unor muzicieni, printre care Enescu și Silvestri, li s-a atribuit Marele Premiu al Discului, decernat de Academia „Charles Cros", fără să-l jinduiască. O atare confirmare artistică, astăzi cu serioase implicații publicitare internaționale, a fost însă rîvnită de unii dirijori și pe bună dreptate. (Giovanni Papini ar fi spus că gustul contemporan pentru competiție trece de partea „conservei de sunete" hrănind auzul cu „mîncare rece" — după cum Arghezi scria că ne lăudăm cu „lumina rece"). Alții, după ce au încercat tentația au abandonat-o ca pe un narcotic perfid. Mai am în memoria auditivă sonoritatea unei înregistrări a *Simfoniei a V-a* de Ceaikovski cu Filarmonica din Berlin, dirijată de imediatul succesor al lui Furtwängler, Sergiu Celibidache. Ea nu corespundea informațiilor noastre despre calitățile și succesele șefului de orchestră. Mai tîrziu, adversitatea conaționalului nostru pentru disc a devenit publică [3]).

Imprimînd pe altundeva opere complete și lucrări disparate intrate în discografia mondială, un Ionel Perlea sau Constantin Silvestri marcau pe aiurea evenimente artistice cu reverberații firești în prestigiul culturii românești. Executînd la București un ciclu integral Beethoven, care s-a bucurat de o extrem de largă audiență de public, George Georgescu trasa în aceeași perioadă dimensiunile înfloririi vieții de concert autohtone. Înregistrate sub bagheta sa, simfoniile titanului au devenit materie de istorie, document.

După cum altă dată [4]) nu ne-am propus să facem cronică, recenzie de interpretare, revăzînd însemnările din partituri, vom urmări (ferindu-ne chiar de ascultarea discului, la îndemîna oricui) procesul de realcătuire al unei simfonii beethoveniene — a V-a — de către George Georgescu.

Motivul destinului

Din prag un gînd se uită lung.
Să-l las în casă ? Să-l alung ?
Cuvînt încearc-a se rosti :
Veni-va zi ! Veni-va zi !
(Blaga)

Ve-ni-va zi ! Ve-ni-va zi... în versul acesta din *Glas de seară*, sugestia stihuitorului, a poetului care se socotea „tălmăcitor", „traducător" a fost creat ca și cum ar fi trebuit să stea scris ca text sub notele vestitului motiv beethovenian.

Nici o discuție despre *Simfonia Destinului* nu poate face abstracție de micro-structura din care crește. Marcați caracteristica celulă ritmică unui copil, cu un simț muzical natural, care a ascultat simfonia beethoveniană la radio și o va identifica cu o mîndrie supremă, ca și cînd ar avea-o la buzunarul mic, asemeni dirijorilor de toate categoriile. Și pentru acei ascultători care nu prea sînt duși la concerte, „motivul destinului" reprezintă totuși o cunoștință „clasică" însă uneori, din păcate, unică. Cei care nu-i pot reproduce intonația vor recunoaște măcar ritmul, forța lui irezistibilă ce se revarsă ca un fenomen al naturii, producînd parcă reflexe condiționate, atavice. Pe asocierea lor s-a întemeiat alegerea ca pauză de radio a motivului „destinului" redat de un instrument situat la hotarul dintre zgomot și muzică, un instrument acordabil de percuție : timpanul. Vrînd-nevrînd am găsit cheia succesului de care se bucura întotdeauna la marele public această lucrare — aș risca expresia : în mai toate execuțiile și interpretările. Ne amintim că într-o pagină din *Caietele de conversație* ale lui Beethoven e vorba despre o „masacrare" a celebrei simfonii, într-un concert la care ascultătorii au admirat-o totuși cu entuziasm.

Acel „bum-bum-bum-bum", cu care bate... inspirația în conștiința creatorului de geniu, programatizat de Schindler drept semnal al „destinului" și cu care dirijorul Mendelssohn, după cum relata Liszt [5]), îl îmbrîncise afară pe „amicul" lui Beethoven, a fost și rămîne un copios subiect de discuție.

Teoria clasică greacă a muzicii afirma : ritmul este agentul, vehicolul cu ajutorul căruia muzica pătrunde în înțelegerea noastră. El este acela care transformă un șir de sunete fără legătură într-o entitate estetică și îl

---

[1]) Cu adaosul în titlu „*The First Forty Years*" scrie (1947) Alfredo Segre despre ilustrul Toscanini.

[2]) Muzică și Poezie, nr. 1/35, p. 32.

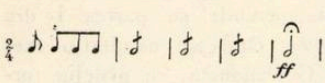
[3]) A se vedea *Muzica* nr. 7/1967, pag. 43, articolul *Sergiu Celibidache* și *Filarmonica cehă*, de Costache Popa, articolul *Mari dirijori : Celibidache*, semnat de Eugen Costea în *Contemporanul*, 12.V.67.

[4]) În revistele *Muzica* din septembrie 1961, februarie 1963, ianuarie 1966, și septembrie 1966 am scris despre George Georgescu în repetiții cu Simfoniile nr. 1, 2, 3, 4, de Beethoven.

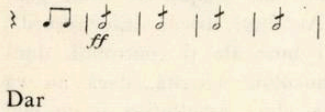
[5]) Cf. Weingartner — Über das Dirigieren.

face o idee muzicală, un element inteligibil, transportînd această succesiune de note din domeniul pur senzorial în acela al inteligenței. El este acela care spiritualizează muzica (Lussy).

Iată însă ce „erori" găsim tipărite într-o partitură *a Simfoniei a V-a,* în măsurile 475—479. La coarde se scrie pur și simplu :

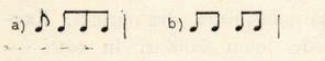


Obișnuitele abreviațiuni grafice anulează în știmele orchestranților sensul optimilor din prima măsură. Noroc că în acest caz adăugarea, în sonoritate, pe rînd a grupurilor lemnelor, alămurilor și timpanului ar putea da aici impresia structurării... șirului de sunete, aparent fără legătură, într-o entitate care îl face idee muzicală, îi dă sens. La măsurile 295—299, simplifică astfel :



Dar

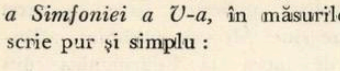
poate fi



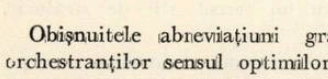
Ascultînd o înregistrare oarecare, de pildă cea dirijată de Sir Landon Ronald (Royal Albert Hall Orchestra) nu ne vom edifica asupra sensului „motivului destinului", fiindcă el sună astfel :

Lussy, prin care preluasem mai sus ceea ce afirmau vechii greci, spune, de astă dată el însuși : ...*„accentuația ritmică este aceea care face muzica inteligibilă și aruncă lumină intelectuală asupra unui șir de sunete. Fără accentuația ritmică rațională, conformă sensului spontan ce rezultă din atracțiile pe care sunetele unui grup le exercită asupra altor sunete, fără punerea în relief, cu ajutorul sunetelor celor mai puternice, elementele constitutive ale muzicii, succesiunea notelor rămîne neînțeleasă, lipsită de sens"* (sau „otova", cum zicea adesea pe un ton caracteristic, profesorul George Breazul), și dacă pe lîngă uniform, fără formă, adjectivul acesta invariabil se poate referi și la oameni care nu au talia distinctă, cu siguranță că unii din aceștia sînt dirijori despre care numai la „figurat estetic" se poate vorbi de talie mică, talie mijlocie, mare.

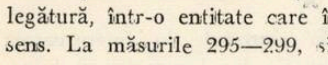
Auzind ca în ex. nr. 5 nu simțim toată forța lăuntrică a celebrului „motiv" căci atacul începutului anulează accentul cuvenit celei de a doua optimi din grup ; citatul nr. 5 ne-ar putea face să credem că sîntem în măsura de două pătrimi, astfel,



sau șase optimi



Or, adevărul este că trebuie să auzim așa :



și nu ca în exemplul nr. 5, iar șirurile de patru optimi de mai departe, la care ne-am referit înainte, nu vor mai fi „otova" dacă vom dobîndi conștiința sistemului estetic [7]) împotriva rutinei și comodității.

În secolul nostru s-a afirmat teoria energetismului muzical, prezentînd fenomenul sonor ca un joc al capacității fonice intrinsece de a efectua mișcare, de a acționa. Dacă înainte vreme se spunea „La început a fost ritmul" sau „La început a fost sunetul", reprezentantul energetismului, muzicologul elvețian Ernst Kurth (1866—1946) a afirmat : „La început este energia". „Muzica este o forță naturală în noi" și, de asemenea, „Oricare proces muzical constituie parte de mișcare dinamică înlăuntrul nostru".

Dar nu vom avea o imagine globală a energiei „motivului destinului" fără să cercetăm fermata structurală lui și cele suplimentare, deci :

Coroanele

Teoria elementară a muzicii ne învață că fermata prelungește valoarea cu o jumătate din durata respectivă dar pe urmă aflăm că „interpretarea ei" nu poate face abstracție de o serie de factori ce țin de mișcare, stil, etc. Prin noțiunea de stil se introduce însă, vrînd-nevrînd, și subiectivul — „gustul muzical", relativitatea. „Prelungirile de durată obținute prin coroană nu intră în calculul măsurii" ne atrage atenția un *Tratat de teorie a muzicii* [8]). Da, însă ele nu pot rămîne în afara calculului „timpului psihologic".

În partea întîia a *Simfoniei Destinului* întîlnim numărul „fatidic" de 13 [9]) fermate dacă se repetă expoziția, cum e indicat. Și dacă nu socotim cele două fermate din cadența oboiului, de fapt o întreagă măsură de *Adagio* episodic înglobat, dar nestructural pentru formă.

Cum se cîntă și cît valorează fermata ? That is the question ! Este o problemă fundamentală pentru interpret și interpretare. „Susține fermata mea lung și teribil" spunea Wagner *(Über das Dirigieren)* invocînd sugestiv

---

[7]) În versurile citate poetul și filozoful de la Cluj a intuit perfect sensul muzical al accentului „traducîndu-l" într-adevăr în vers românesc : Ve-ní-va zi și nu Vé-ni-va zi.

[8]) V. Giuleanu, V. Iusceanu, vol. I, pag. 101.

[9]) Nu putem fi bănuiți de speculație pitagoreică și nici de mistică consemnînd constatarea. Bach nu folosește și el numărul-simbol ?

vocea de dincolo de mormînt a titanului. Weingartner, oponentul lui Bülow şi-a pus şi el problema (vezi al său *Über das Dirigieren*, exemplele nr. 14, 15, 16) frazării temei, a duratei coroanei, dar a evadat de la ordinea „matematică", „indiferentă", de dragul unei imagini obişnuite ce sună a cronică muzicală de gazetă, „poetică" în aceeaşi măsură în care metafora banală dintr-o poezie nu poate înlătura stereotipul „ca...". Exclamaţia sacerdotală *„O sancta simplicitas!"*, în faţa acelora care nu se mulţumesc să constate „neregularitatea genială", nu înseamnă neapărat punerea unui grup de 5 măsuri în patul lui Procust al obişnuitului ciclu de 4.

O structurare trebuie totuşi găsită şi urmărită cu consecvenţă, evidenţiind dacă nu izbutind măcar datoria oricărui interpret de a gîndi pe marginea materialului muzical. Această structurare depinde de durata sistematic atribuită fermatei.

Să examinăm primele 5 măsuri la cîţiva interpreţi. Toscanini (care pare să dirijeze aici în 2, imprimînd mai mult brio) ţine prima doime cu coroană cît trei valori, şi după o măsură goală, de respiraţie, atacă măsura a treia. Coroana următoare înglobează tot atîta, însă, în prezenţa legatoului de durată, *re-ul* respectiv va cumula patru doimi. Mai departe se porneşte nu după o măsură goală ci după două măsuri, cu o coda respiratorie după moto-ul muzical de pînă acum al simfoniei.

Furtwängler (care după toate probabilităţile tacta în 1) menţine patru măsuri coroana şi apoi o pauză, ca la Toscanini. Însă, spre deosebire de italian, după a doua coroană face aceeaşi respiraţie de o singură măsură înainte de a porni în continuare, la măsura a şasea şi celelalte.

Se va putea spune că la măsurile 383 şi următoarele, 391 şi următoarele, Beethoven caută parcă să ne sugereze cam cît de lungă trebuie să fie, prin analogie, coroana.

Ascultînd de „vocea din cer" a lui Beethoven prin Wagner, reprezentantul lui pămîntean de altădată, bătrînul Sir Landon Ronald (1873—1938) menţinea generos doimea cu coroană cît patru valori. În felul acesta, exagerat încă de alţii, partea I, adică, cel mai scurt *allegro* iniţial de simfonie, scris de Beethoven, energic, dus mereu înainte prin aceeaşi raţie a progresiei, ar înregistra discontinuităţi neconforme cu spiritul compoziţiei.

Maestrul Constantin Silvestri căruia îi rămîn recunoscător fiindcă m-a învăţat mai mult decît o profesie, m-a învăţat MUZICĂ — şi căruia elevii îi datorează un mod de a gîndi — a căutat să structureze totul într-un sistem în care doimea cu coroană capătă valoarea constantă de două măsuri, obţinîndu-se astfel o periodicitate „pătrată exprimabilă în măsuri cu fracţia 4/2. Partea I, pînă cel puţin la măsura 21, cea cu coroană, va merge perfect în felul acesta. Să clarificăm şi să precizăm: marcînd imperturbabil în patru, cu grija ca fiecare doime cu coroană să ţină cît două măsuri din partitură, vom ajunge cu bine la măsura 21, coroana noastră devenită reper ivindu-se pe timpii 3 şi 4 din 4/2 — adoptat analitic.

Mai departe? Vom proceda după acelaşi principiu (salvîndu-l chiar printr-un artificiu de calcul) sau după altul, care trebuie însă găsit!!

Este o chestiune oarecum de cvadratură, operaţie de construire, numai cu rigla şi compasul, a unui pătrat care să aibă aria egală cu aria unei figuri date. Celor care ar obiecta că în acest caz am avea de-a face cu cvadratura cercului — adică problema construirii unui pătrat, folosind rigla şi compasul, cu aria egală cu a unui cerc dat — problemă pusă încă din antichitate şi nerezolvată încă în geometria euclidiană — le vom spune că nu e rău să ajungem măcar la enunţarea ei. Şi că e foarte practic să stabilim un anumit tratament coroanei, comunicîndu-l eventual orchestrei care, în acest caz, va cînta mai sigură pe sine. Mi s-a întîmplat, aflîndu-mă într-o săptămînă de lucru la Filarmonica din Sibiu, să asist la accidente penibile cu partea I din *Simfonia a V-a de Beethoven*, cînd am ascultat-o executată de celebra orchestră Gewandhaus, cu prilejul turneului pe care, formaţia cu un trecut atît de strălucit, l-a făcut în ţara noastră.

În cele de mai sus am vrut numai să atragem atenţia celor care... ştiu *Simfonia Destinului* „pe dinafară" că trebuie ştiută şi „pe dinăuntru".

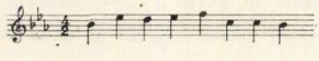
★

Cît ţine coroana, cît ţin coroanele în interpretarea *Simfoniei Destinului* de către George Georgescu şi Filarmonica din Bucureşti? Nimic mai simplu de aflat pentru cine doreşte neapărat. Ascultaţi discul „Electrecord", măsuraţi cu etalonul valorii muzicale şi controlaţi, dacă vreţi, cu secundarul ceasornicului. Aceasta, dacă nu vă place interpretarea. Dacă vă place ascultaţi-o şi nu mai aveţi nevoie de numărătoare.

Unii dirijori înţeleg *Simfonia Destinului* ca o soră a celei de a IV-a pe care o considerăm lirică, romantică şi a delicatei *„Pastorală"*, în care numai *„Furtuna"* face notă contrastantă. C. Silvestri se înscria între aceştia [10]). Georgescu făcea parte din categoria, poate mai numeroasă astăzi a şefilor de orchestră înclinaţi să monumentalizeze, să amplifice, să sublinieze dramaticul. Executa lucrarea cu suflătorii de lemn dublaţi în *tutti — forte sau fortissimo*. În felul acesta, am reuşit să disting timbrul clarineţilor ce se adaugă coardelor în primele măsuri. Îmi amintesc că Rogalski se întreba „de ce o fi scris Beethoven la început şi clarineţi?"

În partea I arcuşele atacă desigur, incisiv, la talon. În concepţia dramatică, în prima regiune de piano, cvartetul coardelor nu poate suna moale, „calitativ", oarecum cantabil.

Tema a doua, în *piano dolce*, „suav", spunea Georgescu, pledează în plus pentru adoptarea periodicităţii pe 4 măsuri de cîte două optimi astfel:

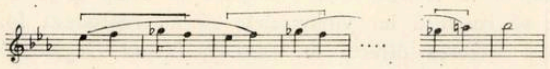


Aici poate interveni o nouă discuţie despre „frazare". Compozitorul şi muzicologul George Simonis, un elev român al lui Vincent d'Indy a publicat în revista pariziană „Musique et Radio" ca şi în revista craioveană „Ramuri" [11]) pe această temă. Iar dirijorul francez Charles Brück, care a evoluat şi în România, dirijînd la Bucureşti Orchestra simfonică a Radioteleviziunii Române, îl încredinţa, printr-o scrisoare pe compatriotul nostru: ...„în execuţiile mele viitoare ale acestor simfonii voi fi întotdeauna influenţat de ideile dvs. noi, pe care le

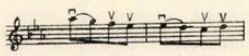
[10]) Ei au antecesori iluştri. „Domnilor, cîntaţi piano", nu contenea să spună Hans Richter executanţilor, în timpul repetiţiilor concertului său de la Bruxelles " — consemna Maurice Kufferath despre ilustrul dirijor. Relatarea pe larg a acestei repetiţii poate fi găsită în cartea *L'Art de diriger* publicată de Kufferath (Librairie Fischbacher, Paris, 1909).

[11]) Nr. 3/1964.

cred juste și pe care dv. le enunțați". Făcîndu-și pavăză dintr-un citat beethovenian: *„Nu am obiceiul să-mi retușez compozițiile odată terminate"* și afirmînd *„Uneori și geniile pot greși"*, George Simonis propune punctuația marcată deasupra legatourilor compozitorului, după cum urmează:



Imediat mai departe, cu George Georgescu viorile foloseau pe optimi aceste arcușe:



ceea ce nu constituie nimic anormal, după cum normal era ca coroana, din măsura 21 să se facă două arcușe (jos-sus) pentru susținere. Tot în legătură cu arcușele recomanda la măsura 52 și celelalte, atenție pentru un *subito fortissimo* cîntat „la coardă".

După semnul de repetiție nimic aparte. Pentru „corecturi", de felul celei din măsurile 143—144, unde cornul al doilea e bine să cînte la octava inferioară (cînd am vorbit de *Eroica* în revista *Muzica* am semnalat mai multe situații analoge) nu ne vom mai opri.

La începutul reexpoziției George Georgescu se ocupa expresiv de solo-ul oboiului, calma puțin tempo și îl lăsa să-și cînte slobod cadența. Se intra „duios", calm, în Tempo I, pentru ca începînd din măsurile a 5-a, a 6-a, pe crescendo, să reia „biciuirea" impetuoasă a orchestrei.

Reținerea tempoului spre coroana din măsura 479 și apoi rărirea optimilor din măsura 480 apare ca ceva obișnuit pentru efectul scontat.

În coda se reia tempo dar „mai obosit" — spunea George Georgescu — „mai rărișor", pentru ca *fortissimo* să renască energia și avîntul. În ultimele măsuri trebuie păstrat tempo.

Partea a II-a Georgescu o ataca adesea fără pauză (simfonia doar este oarecum ciclică) lăsînd gol parcă numai tempoul, echivalînd cu o măsură, adică aceea care ar fi fost a patra din ciclul de măsuri (știmele 3 + 1) pe care Beethoven n-a mai marcat-o cu o pauză la sfîrșit, cum făcea de exemplu în încheierea primului și ultimului *allegro*.

„Aveți tendința să sentimentalizați, și dvs. suflătorii, cînd intrați. Asta-i un *Andante con moto*, adică spre *Allegretto*". Observația bătrînului maestru, ni-l evocă pe Weingartner, amintind de „vechii maeștri" dar atrăgînd totuși atenția și celor „mai tineri" că nu e vorba aici de un „caracter dansant", de pol opus. Notată la prima... repetiție, observația ne apare ca un punct de plecare — cel puțin declarat! — „modernizat", știut fiind, că George Georgescu „lungea" totuși mișcările lente. (Astfel, în *Simfonia a II-a* de Brahms, *Adagio non troppo*, care înseamnă un tempo spre *Andante*, devenea, sub bagheta sa, cît... o zi de vară cu un amurg întins).

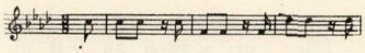
Sîntem înclinați către părerea după care partea a II-a din *Simfonia a V-a* de Beethoven nu reprezintă... nici o tragedie, că este un cîntec simplu, popular, pastoral, fără mistere — spunea Silvestri — cu toate că acest cîntec e întrerupt parcă din cînd în cînd de „întrebarea": „To be or not to be?" (regiunea reperului „A") urmată de răspunsul afirmativ, de vitalitate dominatoare (Să nu exagerăm totuși contrastele, — ne atrăgea atenția Silvestri — fiindcă riscăm să spargem unitatea artistică).

Încheierea subliniată de coardele grave în măsura 31 era cerută de Georgescu apăsat, *pesante*, iar apoi, chiar dacă trompetele nu respectau valoarea de treizecidoime, totul era să cînte „zdravăn". Și le arăta mereu cu stînga... ca să le și vedem!

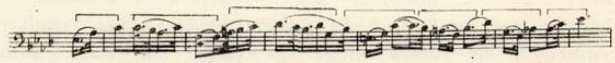
După măsura 40 se poate recurge uneori la speculații coloristice „impresioniste" (Silvestri): „alb", „non vibrato", „aerian", „transparent".

Ca și în continuarea ideii secunde din prima parte, se recomandă în tema cu variațiuni de aici amenajări de „punctuație", de legături.

Din



Simonis deducea



„Că doar n-aveți arcușele de cîte 2000 de metri"!... spunînd aceasta violoncelistilor, ca fost instrumentist, urmărind susținerea cantabilă, George Georgescu permitea și recomanda să nu se cînte prea multe note într-un singur arcuș. Începînd din măsurile 50, etc. unii dirijori, printre care Silvestri, au experimentat arcușe combinate. De exemplu, în măsura 114 și celelalte, la violoncele, și contrabași, al doilea pupitru ar putea cînta cîte 4 note, al treilea cîte două note, al patrulea detaché.

În aceeași ordine de idei menționăm că în variațiunile coardelor, Ionel Perlea încerca să dea în limitele acelui *piano dolce notat*, anumite sub-nuanțe suplimentare și mai demult și mai curînd, în memorabilul său concert cu Filarmonica „George Enescu" (1969).

După coroana din măsura 123, Georgescu ținea foarte mult la pregătirea intrării „sublime" a clarinetului „fără să fac eu gesturi de mascalțon" [12].

Interludiul suflătorilor de lemn de după măsura 131 a fost insistent lucrat — pentru intonație, pentru jocul imitativ, pentru nuanțe și echilibrul instrumentelor, pentru omogenizarea sunetelor.

După măsura 144, în care abia marca din încheietura mîinii stîngi, dirijorul izbucnea repede în entuziasm; la repetiții în zona măsurii 150, cînta adesea — „la, la, la" — cu orchestra.

În *pianissimo subito* de după *più piano*, avea pretenția să nu indice surpriza prin gest (adică prin gest indiscret). Aici, viorile vor cînta, desigur, în poziția a II-a cu extensie iar mai departe e de dorit ca violoncelele să evite coarda liberă și să cînte la vîrf.

După „pierdeți!" (măsurile 165—166)... „de ce crești" (m. 168 etc.)... „expresiv" (pe game), muzica ajunge iarăși la un punct maxim, de *fortissimo* (bineînțeles cu toate lemnele dublate la Georgescu — ca să se audă bine canonul). Apoi „semplice, fără expresie de rîndul ăsta" (m. 199 etc.) „și mai piano" (pianissimo din coda)... „dolce", ...„ecou" la fagot! (m. 208). În cele cîteva măsuri de după Tempo I, Georgescu găsea „singurul prilej sentimental" căutînd să-l insufle cu un cald și părintesc „hai, acum băieți", într-un elan expansiv cu *crescendo molto* la *forte* și cu o calmare, rărind (subdivizia în m. 226) pe micul *diminuendo* la *piano*, *pianissimo*.

---

[12] Cuvîntul acesta „neradical" nu l-am găsit în Dicționarul limbii române literare contemporane. (În italiană mascalzone înseamnă ștrengar, hoț, derbedeu).

„Coardele fără accent!" (auftaktul la măsurile 231, 233 ş.a.m.d.) în timp ce conduc clarineţii şi fagoţii. „Acuma voi" — adică viorile prime (începînd cu auftaktul la m. 234) secunde etc. „S-auzim başii" (de la *crescendo*). Cei din primul rînd să cînte în poziţia I, ceilalţi cu schimbare de poziţie. Un alt „hai" însemna acum forţă gravă, strălucire izbînditoare (m. 237—242). În ultimele nuanţe de *forte* şi de *fortissimo*, Georgescu cerea să predomine totuşi timbrul lemnelor. Alămurile adăugate, să-l menajeze!

Partea a III-a „Să nu se bage de seamă schimbările de poziţii; mi bemolul, nota de vîrf să nu iasă în evidenţă; mai degrabă să auzim do-ul, care e nota de tonalitate; nu răriţi (înainte de *ritardando*), pierdeţi (pe coroană); nu accelerati!" (m. 12—13)... cam acestea au fost observaţiile începutului, reluat de mai multe ori. Dacă în m. 27 etc. maestrul cerea *martelato* şi suflătorilor, la „motivul destinului", în măsura 34 etc. arăta primilor violonişti, cu palma stîngă pe piept, să cînte „din inimă". (În toiul *fortissimoului* din jurul măsurii 85 îşi fac apariţia, pe furiş, în repetiţie tromboniştii). În măsura 116 şi celelalte, maestrul dorea „un fel de *scherzando*" ceea ce ne evocă adevărul că Beethoven s-a abţinut de a intitula partea a III-a din lucrarea aceasta, *scherzo*. Simfonia destinului e ceva *„serioso"*.

Trioul întîmpină dirijorul şi orchestra cu dificultăţi: „Deranjaţi-vă puţin!", „nu cîntaţi ca nişte domnişoare", „ţineţi doimea doi timpi!", „impetuos". După volta 2, impetuosul devine „furtunos" (se execută la coardă) iar *fortele, fortissimo sempre* — (anulează deci efectul de subito *fortissimo* la măsura 196).

Urmărind linia mare, forţa, experimentatul dirijor nu scăpa din vedere totuşi amănuntul tehnic: de pildă, indică violoniştilor secunzi, ca în măsura 214, să calce deodată cu degetul 3 pe două coarde *(la* şi *re)*, ceea ce va fi valabil şi pentru primii în situaţia similară, puţin mai departe (degetul 2 deodată pe *sol* şi *do* — măsura 216).

După măsura 217 şeful de orchestră s-a ocupat stăruitor de suflători — „flautul: expresiv" — şi de „legătura" cu ce urmează (clarinet şi fagot — violoncele şi contrabaşi în *pizzicato*): „Să mergem către perfecţie!"

„Oricît ar părea de paradoxal e scherzo trist". Aceste cuvinte configurează atitudinea interpretului; evocă încă o dată adevărul că Beethoven s-a mulţumit cu indicaţia de tempo, fără a adăuga pe cea de structură sinonimă cu alt caracter.

„Vîrf!" — la viorile prime şi viole, fiindcă altfel e prea tare (măsura 255); *„calmo!"* (măsura 300 etc.) *„non crescendo"* (măsura 305), *„diminuendo"* (măsura 313)... ajută muzica să înainteze spre dramatica încordare dinainte de final.

Viorile vor cînta, începînd din măsura 339, fără expresie; bineînţeles că toată „arta" constă în păstrarea liniştită a nuanţei.

Partea IV. Producînd orchestrei surpriza unei stagnări totale şi apoi pe neaşteptate şi ascultătorilor aceea a unei explozii cu vreo 8 măsuri înainte de trecerea la *Allegro*, dirijorul n-a mai tactat. Intervenţia alămurilor, (adăugarea anticipată şi „camuflată" a trombonilor) a produs o impresie fulminantă. Asemeni lui Toscanini din *Dies irae* al *Requiemului* lui Verdi, Georgescu a emis un strigăt în *fortissimoul* teribil al orchestrei.

Ca un tînăr la repetiţii, Georgescu se frămînta, bătea mereu cu stînga în pupitru (măsura 383 [13]) şi celelalte). Pentru *sforzando* din măsura 395 etc. „rupe" lateral şi aşteaptă efectul, apoi se întinde (reperul A) spre imnul celor patru (!) corni şi al lemnelor dublate. În măsura 418 bate în 4, („cum scrie la carte") revenind în 2, la *piano*, pentru a impune contrastul dintre energic *fortissimo* şi mlădios, *piano*.

Ajungînd la măsura 437, e necesar să avem grijă ca violele să conducă iar violoncelele să nu reproducă fp.

Pentru trecerea directă la volta 2, făcînd „legătură" pe figuraţie, contrabasiştii cîntă după semnul de repetiţie astfel *(re, fa, si, re, sol, re, si, sol)* decît scrie în partitură. Dar dirijorul nu admite, cerînd „ce e scris". La a 3-a şi a 4-a măsură după semnul de repetiţie George Georgescu dorea un *crescendo molto* la cei ce au note întregi, spunînd şi: „nu numai trombonii, ci toată orchestra mai tare pe Mi major". În acest tumult, sigur că *piano* care urmează la viorile prime pare prea slab şi trebuie „corectat". Pe lîngă acest pericol pentru nuanţă se iveşte şi unul, decurgînd din tempo care, grăbit fiind, riscă să transforme optimile din măsurile 472 etc. în nişte apogiaturi. Or, ele au nevoie să fie cîntate *espresivo*, melodic, pe îndelete.

După măsura 495 dirijorul devine parcă spadasin, angajat într-o dispută cam inegală cu omul de la timpan care... luptă şi el cu ce are, adică cu beţele cele mai tari. Un „Vîrtej drăcesc" (*detaché la* coardă) se produce după litera „D", iar înainte de „E", picola „şuieră" berliozian. Pare că nimic şi nimeni nu mai poate calma orchestra în afară de creatorul „titanic" al simfoniei. Pătrimile întretăiate din Tempo I, *diminuendo* şi rărind puţin, readuc, obosit, „motivul destinului" („viorile prime, nu prea slab").

„Acum, ca disperaţii şi fără rallentando!" — agitatorul cu bagheta reintră în *Allegro*, îl mînă înainte „gîfîind". Nimic nou din punctul nostru de vedere. Şi asta poate din cauză că este imposibil să rămîi de veghe lucid în iureşul formidabil al tuturor.

În măsurile 702, 703... se cîntă apăsat, „solid" iar în 708 etc. se înfiripă o exclamaţie melodică a bucuriei izbînditoare, năvalnice, un fel de final de *Simfonie a IX-a*, dar fără voci. *Presto* („un-doi-trei" marchează dirijorul pe doimea cu punct) înseamnă victoria deplină, jubilaţia dionisiacă, ameţitoare. În ultima măsură timpanul, acolo unde e notată a doua lovitură, cu triil, sparge parcă cupola. El „dă tonul" aplauzelor (spunea Silvestri).

★

„Simfonia destinului" se cîntase prima oară în Bucureşti la un secol după naşterea lui Beethoven, în concertul dat de „Societatea Filarmonică Română", duminică 1 martie 1780, la Ateneu. Era al 9-lea concert al lui Eduard Wachmann, „capul orchestrei societăţii" şi al 3-lea concert al respectivei stagiuni. Bătrînii nu se grăbiseră. Cîntaseră mai înainte simfoniile I, II şi VI. A doua şi *„Pastorala"* au rămas, de altfel, preferatele, înscriindu-se în primele 100 de concerte bucureştene de cîte 12 ori pe afiş, în timp ce a cincea va realiza 10 audiţii (din care o dată numai un fragment din lucrare).

În „Ciclul simfoniei" de „18 concerte... cu preţuri populare", prevăzînd, pentru sezonul 1915/1916 tot atîtea

[13]) Fiindcă finalul intervine *attacca*, adoptăm numerotarea măsurilor în continuare.

simfonii de la clasicii vienezi pînă la școala națională rusă, din care 8 erau anunțate „prima audiție", Dimitrie Dinicu, „dirigintele" Orchestrei Ministerului Instrucțiunii Publice, rezervase lui Beethoven un singur loc. Acest loc nu avea să fie ocupat însă nici de *„Simfonia destinului"* nici de *„Eroica"* și nici de *„Apoteoza dansului"* ci de „romantica" *Simfonie a IV-a.*

Cel care avea să facă din *„Simfonia destinului"* cea mai populară lucrare de acest gen a titanului, printre ascultătorii noștri, rivalizînd, din acest punct de vedere cu *Rapsodia I* de George Enescu, a fost George Georgescu (fără putință de tăgadă).

Menționam, o dată [14]) frecvența de ordinul zecilor a acestei simfonii pe parcursul activității lui Georgescu la București unde, în 4 ianuarie 1920 tocmai cu ea în program își începea șirul concertelor. Altă dată într-o cronică de concert [15]) mă amuzam pe tema hiperfrecvenței supersimfoniei în programele dirijorului, producînd suprasaturarea ascultătorului, scriind că un instrumentist mucalit mi-ar fi spus : „Dacă mai cînt o dată a V-a, îmi pun capăt zilelor în momentul cînd dirijorul ridică bagheta".

Georgescu urmărea succesul, știa să și-l facă, accepta, de dragul avantajului, al victoriei, al triumfului, să fie suspectat de calcule paramuzicale. Sfîrșea, însă, prin a cuceri. Și cu ce o putea face mai bine și mai des în fața mai multor auditori-spectatori decît cu *„Simfonia destinului" ?*

DIALECTICA EXPOZIȚIEI ÎN SONATELE PENTRU PIAN OP. 2 NR. 1 ȘI OP. 14 NR. 2 DE BEETHOVEN

de DUMITRU BUGHICI

Este un fapt recunoscut de toată lumea că Sonatele pentru pian au constituit pentru Beethoven un mijloc important în perfecționarea și dezvoltarea formei de sonată pînă aproape de restructurarea ei, în funcție de necesitățile sale de expresie.

Diferențe esențiale între concepția beethoveniană asupra formei de sonată și a predecesorilor săi Haydn și Mozart se pot observa încă de la primele sonate, chiar dacă din punct de vedere al expresiei și al formei Beethoven doar enunță, lasă să se întrevadă noile ipostaze ale structurii materiei sonore.

Dacă analizăm de exemplu *Sonata pentru pian în fa minor op. 2 nr. 1,* lucrare dedicată lui J. Haydn, putem deja scoate în evidență aspecte noi, inedite. *

Fără discuție, aici găsim multe elemente de limbaj și de concepție prezente în Sonatele lui Haydn și Mozart, dar este imposibil să lăsăm deoparte acele sclipiri fundamentale, proprii talentului și temperamentului autorului, ce se impun de la început.

De exemplu o temă energică, pregnantă, bazată pe sunetele arpegiului, ca un semnal de fanfară cu rezonanțe eroice, cum este prima temă din *Sonata în fa minor* — o frază de opt măsuri — găsim și la Haydn. Dar caracterul impus de această temă prin amplificarea primului motiv (secvențarea și divizarea lui) și conducerea ideii muzicale spre semicadența cu care ea se încheie, este un element nou al formei, ce merită subliniat.

Puntea bazată pe aceeași esență tematică, dar pornită de la dominanta minoră, ne va conduce spre a doua temă în *La bemol major.*

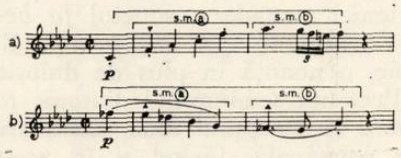
Să semnalăm deocamdată că un element ce la prima privire și audiere poate trece neobservat, este cel ritmic. Predominantă este aici (în tema principală și punte) valoarea de pătrime ce se aude direct din textul muzical și se impune ca ceva mecanic în subconștientul nostru. Dar asupra acestui important factor pe care acum doar l-am enunțat, voi reveni ceva mai tîrziu. Să analizăm tema secundară.

Ea ne dezvăluie opoziția față de tema principală prin : expresia mai liniștită, cantabilă, interiorizată, prin tonalitatea *la bemol* în care apare și bine-înțeles prin structura ei. O perioadă ce se desfășoară în cadrul a 21 măsuri. (De la măsura 21-a cu o anacruză de un timp din măsura 20-a, pînă la măsura 41-a).

În comparație cu prima temă, ea nu se rezumă numai la o expunere, ci conține o amplificare ce duce linia muzicală spre un punct culminant, de fapt culminația întregii expoziții ce apare la sfîrșitul ideii muzicale, reluată de două ori. Avem impresia că prin amplificarea ei, Beethoven dorește să ridice pregnanța și forța de expresie a temei secundare la nivelul primei teme, păstrînd bineînțeles cadrul specific pentru fiecare subdiviziune a formei.

Să încercăm a desprinde *ceea ce apropie* cele două idei muzicale și modul în care se realizează unitatea expoziției.

Se poate observa ușor, că primul motiv din tema secundară este de fapt inversarea de direcție a primului motiv din tema principală.



La început, prin mersul ascendent de pătrimi — *staccato* — și opoziția trioletului de șaisprezecimi în măsura a doua, tema capătă energie și o pregnantă forță de expresie.

În tema secundară, primul motiv prin mersul descendent, de astă dată *legato,* nuanța devine mai calmă, feminină, interiorizată.

E clar că în acest context, ambele motive — atît cel din tema principală cît și cel din tema

---

[14]) E. P., *Beethoven,* Editura Muzicală, 1958, pag. 271

[15]) *Contemporanul,* 13 februarie 1960.

*) Cele trei sonate ce apar sub *op. 2* nu sînt de fapt primele experiențe în acest gen, întrucît Beethoven realizase unele Sonate înainte de 1792, în perioada cînd locuia la Bonn. Chiar primele schițe ale *Sonatei în fa minor* au fost realizate atunci.

secundară — au cîte două accente principale, împărțite la rîndul lor în două submotive : a și b. (vezi Ex. 1).

Încă un amănunt important observăm în măsura a doua a temei principale. Aici în linia melodică există un mers descendent ce se cîntă *legato*. Acest aspect este de fapt o anticipație pentru tema secundară, întrucît ea începe cu o desfășurare descendentă și bineînțeles se cîntă *legato*.

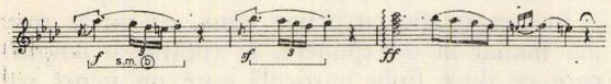
Primul motiv al temei principale are un mers ascendent de pătrimi pînă la un punct culminant unde valoarea notei crește cu o optime și aduce mai departe trioletul ca o broderie pentru fixarea pe tonica *fa*.

Primul motiv din tema secundară are și el un mers de pătrimi în prima măsură (plus anacruza), *dar descendent*. La fel un *sfz* pe primul timp al celei de a două măsuri.

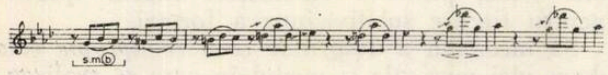
Valoarea acestui timp este la fel mărită cu o optime și observăm anticipația pentru fixarea pe tonica *la bemol* pe timpul trei.

Primul motiv din tema principală se împarte în două submotive. Al doilea submotiv (s.m. b) capătă o importanță deosebită datorită secvențărilor la care este supus. În plus, observăm mărirea intervalului între apogiatura și nota ce-i urmează pe primul timp al măsurii.

(Apogiatura derivă din anacruza cu care începe de fapt primul motiv)

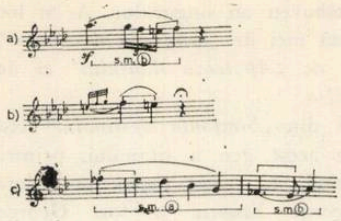


În tema secundară, Beethoven folosește tot submotivul doi, dar *inversat*, pentru a obține o creștere a tensiunii interioare, pregătind astfel punctul culminant de care am vorbit anterior.



Și aici mărirea intervalelor ajută la creșterea expresivității imaginii muzicale, pregătind treptat culminația temei secundare.

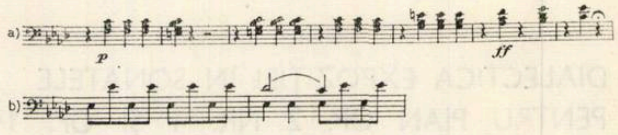
În continuare trebuie privită anacruza primului motiv al temei secundare, sunetul *fa bemol*, ce merge descendent spre *mi bemol*. El aduce, ca expresie, o nuanță în plus de duioșie și interiorizare. Prezența semitonului diatonic *fa bemol — mi bemol* la începutul ideii secundare derivă din tema principală, făcînd și în acest mod o legătură între cele două teme. Sfîrșitul primului motiv din tema principală și în special sfîrșitul acestei idei muzicale scoate în relief acest semiton, el întipărindu-se bine în memorie, determinînd recepționarea lui ca ceva cunoscut, la începutul temei secundare. Chiar dacă acest proces nu se face în mod conștient, efectul în sine produce o apropiere — așa cum am mai spus — între cele două idei muzicale, determinînd și în acest mod unitatea de expresie a expoziției.



— Un rol deosebit în realizarea unității contrastelor îl are factura ritmică.

Dacă în tema principală — și în punte, unde muzica este mai categorică, mai incisivă, elementul ritmic predominant este pătrimea (în expunerea acondică) și permanentă concentrare a timpilor cîntați, în ordinea 4-3-2-1, în schimb în tema secundară, unde nuanța devine mai cantabilă, mai feminină, se impune — în ceea ce cîntă mîna stîngă — o pulsație ritmică bazată pe optimi. Ostinato-ul pe nota *mi bemol* ce începe în măsura 20-a, readuce doar ca o amintire foarte importantă în măsura 22-a, valorile de pătrimi.

Dacă am încerca să schițăm valorile ritmului în ambele teme, am ajunge la următoarele scheme.



Este evident că *pulsația interioară crește mai mult în momentul cînd expresia melodică devine mai liniștită*. În acest mod *Beethoven obține un echilibru dinamic pe întreg parcursul expoziției*.

După cum s-a constatat pînă aici, există o similitudine evidentă între aceste două teme atît în originea tematică, cît și în modul de prezentare, deși nimeni nu poate contesta că sînt în același timp contrastante.

Pentru ca acest dublu aspect să fie și mai mult subliniat, observăm în concluzia temei secundare folosirea terței minore *do bemol* și pendularea între terța mică și mare *do becar*. Ea aduce o nuanță coloristică în plus, și ne amintește de acel semiton diatonic ce apare la începutul temei secundare.

Caracterul este mai apropiat aici de imaginea primei teme, prin nuanța mai hotărîtă și prin opoziția și insistența pe tonica și dominanta lui *La bemol major*.

Din analiza prezentată pînă aici se poate spune că factorii determinanți în *Sonata op. 2 nr. 1* ce contribuie la realizarea unității contrastelor sînt :

a) derivarea tematică a temei secundare din ideea muzicală principală.

b) elementul ritmic ce dinamizează desfășurările muzicale, și menține echilibrul expoziției,

compensînd momentele mai liniştite din punct de vedere melodic printr-o accentuare a pulsaţiei metro-ritmice.

★

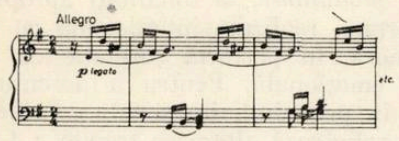
M-am oprit asupra *Sonatei în Sol major op. 14 nr. 2*, pentru că *unitatea expoziţiei* se realizează aici doar printr-un singur factor şi anume, *cel ritmic.*

Într-adevăr expoziţia** nu conţine teme înrudite — ca în sonata anterioară —, nu putem decît foarte liber realiza anumite asociaţii intonaţionale.

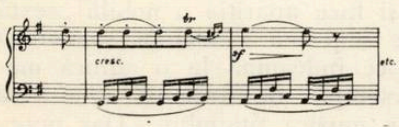
Dar claritatea, laconismul, perfecţiunea formei şi a conţinutului, au impus de mult Sonata în viaţa muzicală şi stimulează — prin aceasta — interesul pentru o cunoaştere mai profundă a formei ei.

O particularitate a acestei expoziţii, constă în faptul că ambele idei muzicale — tema principală şi aceea secundară — au un caracter liric. Diferenţe de nuanţă există. Contrastul se realizează în primul rînd, prin opoziţia tonală a acestor teme.

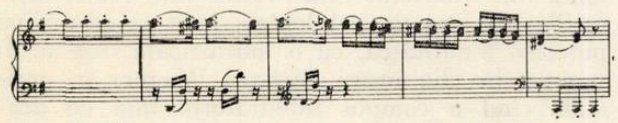
Începutul temei principale :



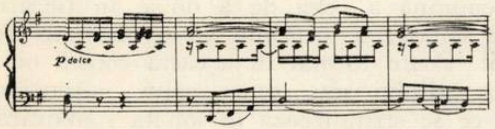
Începutul punţii :



Prima frază a gr. secundar,



Concluzia gr. secundar,



**) Expoziţia, alcătuită din 63 măsuri, este împărţită astfel :

1. *Tema principală* — o perioadă ce nu se împarte în fraze de la măsura 1 la 8.
2. *Puntea* începe la măsura a 9-a şi se extinde pînă la măsura a 25-a inclusiv.
3. *Grupul secundar* începe la a 26-a măsură şi ţine pînă la a 46-a inclusiv.
4. De la a 47-a măsură pînă la a 57-a avem concluzia grupului secundar.

De la a 58-a măsură pînă la a 63-a avem concluzia întregei expoziţii.

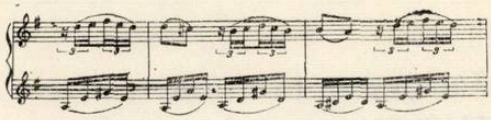
Din aceste exemple se poate constata că toate temele se succed într-o linie unitară, continuă, fără sublinierea unor contraste evidente în afara planului tonal.

Se poate deduce că Beethoven urmărind a crea o Sonată fără detentă dramatică în expoziţie şi-a ales teme corespunzătoare acestui scop.

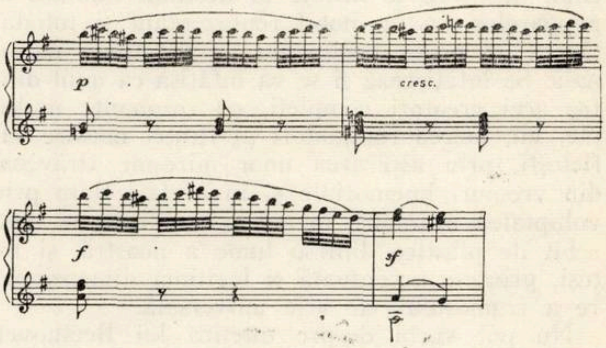
Dar urmăriţi pulsaţia interioară — modul în care fluxul sonor capătă mobilitate, reliefînd cu pregnanţă ideile muzicale şi veţi observa că elementul determinant ce realizează unitatea desfăşurărilor muzicale, unindu-le într-un singur arc este *ritmul.*

Toate cele patru subdiviziuni ale expoziţiei se sudează într-o unică linie căpătînd — datorită ritmului — o cursivitate excepţională.

De la început şi pînă la sfîrşitul expoziţiei, observăm o predominantă a *şaisprezecimilor.* Factura melodică-ritmică pe care o auzim în permanenţă expusă la mîna stîngă, este din cînd în cînd amplificată pentru a *nu* crea pericolul unei monotonii. Aşa se întîmplă în punte unde la mîna dreaptă apar două triolete de şaisprezecimi ce se suprapun peste şaisprezecimile expuse de mîna stîngă.



Sau în culminaţie din a doua idee muzicală a grupului secundar, unde dinamizarea obţinută prin aducerea valorilor de treizecişidouădoimi, (expuse tot la mîna dreaptă) urmăreşte a duce expresia muzicală la cea mai mare tensiune din această subdiviziune a expoziţiei.



După această creştere muzicală avîntată, concluziile readuc şi duc în continuare factura de şaisprezecimi.

Şi în celelalte diviziuni ale formei de sonată (dezvoltare şi repriză) şaisprezecimile ocupă un rol important.

Această constatare, departe de a fi o simplă enunţare teoretică, poate avea un rezultat practic pentru interpreţi.

Fără a-mi permite incursiuni în dificilul domeniu al interpretării, vreau doar să sugerez un anumit punct de plecare pentru interpretarea acestei Sonate.

Este știut că idealul unui interpret este de a cînta ritmic cît mai liber în cadrul unui ritm cît mai sever.

Sînt necesari ani de eforturi pentru a se ajunge la această perfecțiune.

Ori în cazul *Sonatei op. 14 nr. 2*, s-ar putea obține parțial deziderатul enunțat, dacă interpretul și-ar crea un *reflex* prin fixarea mișcării, în auzul interior, a pulsației de șaisprezecimi, peste care să suprapună și să modeleze materia sonoră într-o formă cît mai perfectă.

Reflexul, auzul interior, ar constitui elementul sever al preciziei ritmice, iar interpretarea propriu-zisă a Sonatei ar permite unele libertăți în desfășurarea discursului muzical în funcție de concepția interpretului, de cerințele stilului beethovenian etc.

Am urmărit în aceste observații să atrag atenția asupra elementelor ce contribuie la realizarea dialecticii unității expozițiilor respectivelor Sonate, și poate prin cele expuse mai sus să aduc o mică contribuție în orientarea interpreților ce doresc să cunoască unele detalii legate de forma și structura acestor opusuri.

ÎNSEMNĂRI DESPRE ESTETICA LUI BEETHOVEN

de **DORU POPOVICI**

Mulți sînt compozitorii contestați de zelul iconoclast al veacului nostru! Beethoven, dimpotrivă, apare în acest ev, de o natură dialectică dusă pînă la incandescență, mai actual ca oricînd, deoarece se înscrie în destinul luminos al popoarelor, ca un nobil reprezentant și totodată, ca un peren testimoniu de identitate națională. Se înfățișează și se va înfățișa ca unul dintre acei creatori completi, cu rezonanțe multiple, vii, mereu reînnoitori ai ființei noastre sufletești, prin aspirarea unor miresme străvechi din vremuri imemoriale și în același timp prin voluptatea insinuării în noi a unor imagini deosebit de plastice dintr-o lume a noastră, și totuși, printr-o accentuată și legitimă dimensionare a frumosului, de arie universală.

Nu pot vorbi despre estetica lui Beethoven decît avînd în fața mea complexitatea partiturilor sale. Aruncînd o privire de ansamblu asupra operei, remarc trei perioade foarte caracteristice. În prima, se evidențiază o afinitate cu stilul lui Haydn și al lui Mozart. Melodia este foarte simplă, de cele mai multe ori perfect simetrică, diatonică prin excelență, în timp ce armonia ne apare foarte adecvată, apelînd în general la treptele principale. Dacă polifonia este aproape inexistentă — chiar și atunci cînd sînt utilizate unele procedee ale contrapunctului imitativ nu putem vorbi de un concept de „liniaritate" — elementele de formă sînt atrăgătoare, și chiar originale. Încă din prima epocă componistică se detașează în acest fel un contrast evident între temele utilizate, mai cu seamă în formele de sonată și rondo. Sub raport ritmic ambianța este tradițională; în ceea ce privește varietatea timbrală, se remarcă elemente înnoitoare față de muzica premergătorilor, în sensul îmbinării cu mai multă îndrăzneală a registrelor grave, medii și extreme ale instrumentelor. Coloritul general care se degajează este foarte senin, într-un climat apolinic, avînd acea transparență și conciziune a artiștilor solari din regiunile poetice ale Mediteranei. Primele sonate ca și alte lucrări, culminînd cu primele două simfonii, îmi apar specifice în această constelație estetică.

Faza medie a lui Beethoven este aceea a unui romantic în conținut și a unui clasic în formă. Expresia temelor principale este mai aspră, mai energică, mai virilă. Se conturează și o anumită asimetrie, atît în ceea ce privește spargerea tipului arhitectural de provenință clasică, cît și a valorificării coordonatelor ritmice, care apelează într-un anumit fel la procedeele de permanentă variație în jurul unor celule inițiale. Se accentuează armonia cromatică; disting în acest context *alterații nemodulante* și în egală măsură *alterații modulante*, la tonalități apropiate dar și depărtate, realizate întotdeauna cu o mare logică sonoră, în perfectă corelație cu o puternică forță emoțională. Pentru a accentua expresia gravă, în preludiul din sonata *„Pathetica"* Beethoven reliefează alterarea treptei a 4-a în funcțiune de treapta a 4-a, cu o dramatică septimă. În cunoscuta *„Sonată a lunii"*, chiar în primele măsuri își face apariția o nobilă „sextă napolitană", care imprimă o nuanță romantică întregii secțiuni, ce îndeamnă la o adîncă meditație. Multe exemple de armonie cromatică pot fi întîlnite în muzica titanului... Dar punctul culminant pare să fie atins în acea secțiune lentă din *Cvartetul „La Malinconia"*; aici alterațiile sînt așa de „violente", încît se zdruncină puternic tonalitatea, cu o îndrăzneală care ar fi putut-o invidia însuși Richard Wagner în perioada cînd a compus tulburătorul imn de dragoste *„Tristan și Isolda"*! În simfoniile 3, 5, 7 și 9 temele sînt prin excelență contrastante. Deosebirea între nuanța viguroasă a primei teme și nuanța feminină a celei de a doua, în fiecare formă de sonată, se prezintă cu o claritate de netăgăduit. Poate tocmai în aceasta constă originalitatea stilului său, opus celui mozartian sau celui ce se cristalizează în sonata romantică franceză, unde mai ales contrastul sonor este mult diminuat. Compozitorul simte nevoia folosirii tehnicii contrapunctului imitativ. Dar nu în sens de figurație armonică, ci în sens de suprapunere a unor pregnante linii melodice. Mă refer la unele secțiuni din simfoniile 5 și 7, în care artistul se arată stăpîn pe tehnica componistică și în acest fascinant domeniu în care s-a afirmat Johann Sebastian Bach. În arhitectura edificiului sonor „punțile" sînt mult mai ample, iar suprafețele dezvoltărilor, chiar supradi-

mensionate ! *Simfonia a 5-a* aproape că nu are expoziție, deoarece, mai cu seamă în prima parte, discursul muzical se prezintă ca un viguros și permanent travaliu tematic. În cîmpul mai liric al ideilor mediane apar și foarte multe elemente tematice auxiliare, iar sub acest raport prima parte din simfonia „*Eroica*", și rondo-ul din *Sonata „Pathetica"* pot fi citate ca pilde grăitoare, de o complexitate rar întîlnită în întreaga istorie a muzicii universale. Mult farmec au modulațiile la tonalități foarte îndepărtate, iar în acest sens revenirile refrenelor de rondo sînt deosebit de atrăgătoare, autorul obținînd nu numai acea mult rîvnită varietate melodică — prin figurații ingenioase, — ci și o varietate armonică, fără a părăsi marile legi ale funcționalismului. Fiindcă oricît de îndrăznețe ar fi trecerile modulatorii, Beethoven rămîne un exponent de frunte și neegalat încă al concepției creatoare tonale, legate de dualismul gamelor major — minor. M-a impresionat întotdeauna felul în care titanul de la Bonn și-a propus și a izbutit să obțină o strînsă corelație între elementele melodice, armonice, polifonice, pe de o parte și între cele de arhitectură, pe de altă parte. Iar în totalitate opera apare unitară ca un monolit de granit, în pofida puternicelor înclestări dintre suprafețele sonore înseilate cu o uimitoare măiestrie. Și cu un firesc, care ne face să ne întrebăm, pe bună dreptate, cum de a reușit creatorul să nu piardă din spontaneitate, revenind cu o trudă de colon de sute de ori asupra fiecărei schițe...

Faza medie a lui Beethoven ne oferă și multiple aspecte timbrale înnoitoare ! Mă refer la emanciparea registrelor extreme ale instrumentelor, la durele și dramaticele duble corzi în scriitura cvartetului de coarde, la transformarea ansamblului cameral în ansamblu orchestral și invers, a ansamblului orchestral în ansamblu cameral. Oare nu sună multe sonate pentru pian sau cvartete ca niște orchestre ce apelează la un număr mare de executanți ? Dar în unele creații concertante, nu vom întîlni pasaje în care simțim discreția climatului de muzică de cameră ? Să ne gîndim de pildă la sonata *„Pathetica"* pentru pian ; ce deosebire între felul lui Beethoven de a concepe pianul și al lui Mozart. Această sonată, de un patetism grav și profund, îmi apare ca un prim exemplu de utilizare eficientă a pianului ca instrument de percuție, în multe momente din prima parte. În *Concertul pentru vioară și orchestră,* tema rondo-ului din final, — expusă la solist — este acompaniată cu discreție de compartimentul coardelor, încît am audiția sonoră a unui duet din care este exclusă în mod voit complexitatea armonică sau polifonică. Și cîtă eficiență în secvența respectivă ! Asemenea momente aerate lipsesc în foarte mare măsură în literatura concertantă a secolului nostru...

Faza medie a lui Beethoven este poate cea mai dramatică. Aici simțim natura zbuciumată a sufletului său, încît uneori rațiunea cedează fanteziei. Creatorul deschide largi orizonturi romantismului ; nici nu ne-am putea imagina dezvoltarea ulterioară a curentului fără imensul aport al operei beethoveniene.

Ultima fază este cu totul aparte. Prin faptul că autorul întrebuințează pe o scară largă principiile polifonice, relevă o afinitate cu barocul muzical. Dar temele sînt mai sobre, adesea modale și cu o mai mică încărcătură de linii neregulate. Polifonia are o expresie mai austeră și chiar aspră, ritmica este variată și totuși mai puțin pregnantă decît în fazele anterioare, în timp ce forma încearcă să se depărteze de cele mai multe ori de scheme. Instrumentația se identifică cu o expresie nudă, lipsită parcă de orice efecte coloristice ostentative. Toată această fază a ultimelor cvartete și sonate se înfățișează de o grandioare hieratică, avînd parcă acea nuanță ascetică a picturii lui El Greco, monocromia icoanelor bizantine sau simplitatea naivă a sculpturii unui Brîncuși. Viziunea este cosmică și uneori chiar metafizică. Beethoven devine mai abstract, iar frumusețea muzicii sale nu mai are nimic din cristalinul apolinic, nici din dionisiacul care l-a impus în faza secundă a opusurilor sale. Poate nu greșesc vorbind de această etapă tîrzie ca de o frumusețe „numerică", „orfică", care te îndeamnă la meditații filozofice adînci și înălțătoare. De cîte ori ascult primele simfonii simt un corespondent estetic cu o sete de viață nestăvilită, de nuanță adolescentină. Secțiunea medie a corpului beethovenian, deja bine constituit, este poate cea mai apropiată de sufletul omului simplu. Cîtă plasticitate în imaginile sonore ale simfoniei *„Pastorale"*. Cîtă profunzime în lieduriile sale, ce-și propun să tălmăcească sentimentul ardent al unei dragoste spiritualizate, cum numai Dante sau Petrarca au izbutit să-l contureze în acea minunată epocă de aur a culturii italiene. Tragicul își găsește tot în acel context adevărata întruchipare. Dar nu are nimic din anxietatea expresionistă, nici din angoasa care face ca opera *„Lulu"* de Alban Berg să fie mai puțin convingătoare. Tragicul este viguros și nu se confundă cu „morbul mortii", ci dimpotrivă, anunță o nouă înviere a spiritului uman. Un rol important îl ocupă și ideea de luptă pentru libertate și dreptate socială. *Fantezia pentru cor, pian si orchestră, Simfonia a 9-a* și cîte alte lucrări ale sale, ce culminează cu opera *„Fidelio"*, rămîn niște monumente sonore ale încrederii în tot ceea ce reprezintă progres. Ca și Platon, Beethoven susține că orice artist autentic se identifică cu binele în momentul cînd dă la iveală o nouă lucrare și de aceea subiectul literar ca și estetica pe plan general nu pot fi decît solare, în armonie cu năzuințele frumoase ale timpului trăit. Oare ne-am putea închipui un Beethoven anacronic și retrograd ? Dar a existat vreodată un compozitor, un pictor, un scriitor, un poet, un sculptor care să nu fi vibrat la tot ceea ce contribuie la „mersul spre mai bine" al societății omenești ? Desigur că nu.

N-aș vrea să închei aceste însemnări fără o clarificare raportată la toamna tîrzie, dar luminoasă, a muzicii beethoveniene. Este adevărat că titanul și-a potolit zbuciumările, iar în seva fertilă a discursului său muzical se conturează o liniște, atît de necesară pentru concentrările filozofice. Dar ar fi o imensă eroare să cred că Beethoven s-a izolat în golful mirific, lipsit de frămîntări interioare, în sensul artei pure, estetizante, agreate de unii artiști care s-au ascuns în „turnul de fildeș". Profunzimea *Cvartetului în do diez minor*, a unor sonate pentru pian ca și a altor lucrări din ultima perioadă mă fac să înțeleg mai bine atît sensurile muzicii autentice cît și ale preceptului antic, în care veridicul și esteticul se contopesc în taină și expresiv. În *Missa Solemnis* apar atîtea nuanțe terestre, ca și în vechile noastre cîntece de stranã, în care se spune „pre pămînt pace și între oameni bună învoire"... Tot așa și în această ramură de crepuscul al lui Beethoven umanul străbate dincolo de unele aspecte mai abstracte, mai intelectuale, mai puțin directe la o primă audiție. Cred că marele artist și-a propus să ridice oamenii la nivelul său, să le arate frumusețea cerului său moral, care apare mult mai luminos, mai plin de semnificații și mai frumos decît însăși strălucirea ireală a cerurilor fizice. Dar pentru aceasta trebuie o inițiere profundă. Căci există capodopere ce se dezvăluie lent și anevoios. Ca și tainele vieții, așa cum se desprind ele dintr-un dialog ce are loc între un înțelept și un naiv. Este adevărat că inițiativa dialogului aparține indiscutabil înțeleptului și este expresia unei accentuate și nobile responsabilități, care prin ramificațiile ei multiple, depășește puterea de înțelegere a persoanei asupra căreia se exercită acțiunea, și poate de aceea relevă o justificare mai înaltă, încă și mai gravă. Este o datorie a timpului pe care îl trăim să facem ca și operele de artă complexe și mai puțin inteligibile la un prim contact să fie înțelese. Altfel, procesul de educație națională ar fi mult prea simplist și unilateral. Tocmai de aceea nu ne poate fi indiferent dacă un concert concentrează atenția unei „elite" sau a tuturor oamenilor, care trebuie treptat și cu înțelepciune atrași spre frumos. Iar în această ambianță a dăruirii, figura lui Enescu apare aureolată și unică. Căci nu s-a sfiit să tălmăcească cu geniu cvartetele și întreaga operă beethoveniană chiar și în săli modeste, în tîrgurile unei Românii de altă dată, pe care le-a imortalizat poezia de o fină eufonie a lui George Bacovia. Luînd exemplu de la el să facem totul ca muzica lui Beethoven să fie ascultată cu o nestăvilită bucurie a spiritului de toți oamenii din lume. Să-i îndemnăm să intoneze cu glas tare melodiile sale răscolitoare și să-i convingem de sensurile estetice majore ale unei străvechi doine : „Cine cîntă nu-i om rău"...

CONCERTELE PENTRU PIAN DE BEETHOVEN ÎN INTERPRETAREA PIANIȘTILOR ROMÂNI

de THEODOR BĂLAN

În amintirile sale, Czerny scrie despre Beethoven, relatînd unele dintre îndrumările ce îi dăduse : *„Îmi atrase atenția în mod special asupra jocului legato, pe care îl stăpînea el însuși, fiind neîntrecut în felul său și pe care la vremea sa toți ceilalți pianiști îl considerau nerealizabil, știind că (în timpul lui Mozart) era la modă jocul ciocănit și cu sunete scurte"*. Czerny nu privea îndrumările lui Beethoven ca simple recomandări pedagogice, mai ales că titanul nu respecta o pianistică tradițională, ci mai degrabă ca o condiție indispensabilă în vederea realizării mijloacelor de expresie cele mai adecvate stilului beethovenian. Unghiul său de vedere era larg, ca al oricărui compozitor ; nu privea ca un pedagog.

Unii autori contemporani (Herbert Grundmann und Paul Mies — Studien zum Klavierspiel Beethovens und seiner Zeitgenossen, H. Bouvier Verlag, Bonn, 1966) observă că există o mare deosebire între atenția acordată de cercetători interpretării muzicii veacului XVIII, în raport cu muzica secolului XIX, care pare a le fi scăpat atenției, ca și cînd ar fi de la sine înțeles că oricine știe cum trebuie interpretat Beethoven și ceilalți creatori care au compus în vremea sa. Observația cuprinde o mare doză de adevăr, deoarece cercetări aprofundate, clădite pe anumite argumente de ordin științific, există în foarte mică măsură. Autorii lucrării amintite au căutat să reconstituie instrumentele pe care a cîntat Beethoven, constatînd o seamă de elemente, mai ales în privința pedalizării, din care se pot trage *unele* concluzii cu privire la întrebuințarea pedalei, de asemenea, în privința jocului *legato* și a sonorității pe care o implică o interpretare în adevăratul spirit beethovenian.

Spuneam că numai unele concluzii sînt demne de interes, deoarece pianele din vremea lui Beethoven nu au rămas aceleași. Nici gustul muzical, nici felul în care se ascultă operele sale, nici importanța artei, considerată astăzi funcție socială, nici arta pianistică, nici pedagogia pianului, nici rolul și rostul criticii... Reconstituirea pe care o propun autorii este desigur meritorie, dar nu poate fi absolutizată. Nu tindem și nici nu trebuie să tindem spre o interpretare cu caracter muzeistic. Dar, știind mai multe date din trecutul interpretărilor beethoveniene, vom putea formula mai ușor unele judecăți cu privire la interesul pe care l-au acordat concertelor pentru pian marii interpreți ca și reprezentanții unei atît de dorite „școli pianistice românești", în măsura în care s-ar putea vorbi de o asemenea școală.

Acel joc *legato*, care l-a obsedat o viață întreagă pe Bach, mergînd pînă la ideea rotunjirii tastelor negre, pentru a se putea face o „alunecare" mai lesnicioasă de la sunet la sunet, fusese realizat admirabil de Beethoven în interpretările operelor sale. Toți cei ce l-au ascultat au rămas uimiți pe de o parte de puterea, sonoritatea și chiar violența jocului său pianistic, pe de alta, de faptul că nu ridica niciodată degetele de pe taste, izbutind, în bună măsură și din cauza acestui procedeu, să

facă o coeziune între sonoritățile unui instrument ce fusese pînă atunci tratat în cu totul alt fel. Forța interpretărilor sale era dublată de cantabilitatea jocului legato. *„În secolul XVIII se cînta legato ca excepție cînd era notat pe text. De la începutul secolului XIX, datorită lui Clementi, Beethoven și Cramer, legato devine regulă de joc pianistic"* (Harald C. Schonberg, *Die grossen Pianisten*. Ed. Scherz, München, 1965).

Contemporanii săi confirmă caracterele noi ale pianisticii beethoveniene. Regulile ce comandau interpretările de pînă atunci au fost răsturnate din cauza nemaiîntîlnitei lărgiri a paletei instrumentale, mai ales dinamice. Beethoven cînta ca un compozitor, impunînd legile sale, nu ca un pianist. Schindler notează : *„În special, totul era rînduit de către mîinile sale în scopul unei noi creații, la care jocul său întotdeauna legato contribuia în mod esențial, făcînd parte din particularitățile sale interpretative"*. Czerny subliniază că folosirea pedalei era foarte frecventă, cu mult mai în mare măsură decît ceea ce notase în text. Ries, elev al lui Beethoven între anii 1801—1804, confirmă cele observate de Schindler, adăugînd că schimbările de tempo, agogica, erau foarte restrînse. Făcea însă întotdeauna un mic *ritardando* la *crescendi*, ceea ce conferea acestora o putere de convingere expresivă mai mare decît obișnuitul *accelerando* pe care îl fac interpreții. Expresivitatea în jocul său era repartizată cînd mîinii drepte, cînd stîngii. Era foarte fidel textului muzical. Nu adăuga nici o ornamentație și nu își îngăduia decît foarte puține libertăți.

Tot Schindler adaugă despre pianistica sa : „Cînta liber și mlădios" *(geschmeidig)*, realizînd „un *rubato* în adevăratul înțeles al noțiunii, așa cum cere conținutul și situația, fără ca nimic să se apropie de caricatură". Încercînd să dea o caracterizare succintă acestui fel de interpretare a propriilor sale opere, Schindler o formulează astfel : *„Declamația cea mai limpede și mai ușor de priceput"*. Caracterizarea pe care o face marele biograf al titanului rimează și cu ceea ce spusese acesta despre sonate : *„Sonatele mele trebuie declamate"*.

Deși în vremea lui Beethoven pianiștii își permiteau foarte multe devieri de la text, remaniindu-l și desconsiderîndu-l, totuși cîntau foarte în măsură. Beethoven nu era un metronom ; în comparație cu pianiștii de atunci, cînta liber. Ținea foarte mult la anumite reguli de comportament instrumental, cum ar fi aceea a așezării mîinii pe claviatură în raport cu poziția degetului 1 (neconfirmată de școala contemporană), pe care le statornicise Clementi, „legislatorul pianului", dar era mereu nemulțumit de sonoritatea instrumentală, de factura pianelor pe care le visa în alt fel, mai solide, cu un ambitus mai larg, capabile de o reală plenitudine. Despre pianiștii pe care-i auzise interpretînd opere de ale sale spunea (într-o scrisoare adresată Mariei Palcher-Koschak) : *„sie haben Mechanik oder Affectation"* (posedă sau mecanică sau sînt afectați).

În anul 1796 îi scria constructorului de piane Streicher, necăjit că sonoritatea pianelor nu-l satisfăcea : *„Nădăjduiesc că va veni și timpul cînd harpa și pianul vor fi două instrumente complet deosebite"*. Abia în anul 1818 i-a trimis fabricantul Broadwood din Londra un pian cu 6 octave, avînd o sonoritate ca aceea a instrumentelor din zilele noastre, pe care l-a păstrat pînă la moarte. În corespondența pe care o purtase cu constructorii de piane, dorința lui de a se realiza *„eine Steigerung der Klangfulle"* (o intensificare a sonorității) revine ca o obsesie. Forța sa, vitalitatea unor interpretări cu totul neobișnuite, aveau neapărat nevoie de o asemenea sonoritate. Din acest fel de a concepe sonoritatea instrumentală putem trage anumite concluzii în privința „pastei sonore", a materialului acustic din care se clădește o interpretare beethoveniană.

Concertele pentru pian și orchestră au apărut într-un climat artistic cu totul deosebit de cel al zilelor noastre, pe care vom încerca să-l evocăm în linii generale. Pianul se impusese, devenind un instrument de mare răspîndire. În anul 1779 existau la Viena peste 300 profesori particulari de pian. În acea vreme, pianele se construiau în întregime din lemn. Într-un număr al ziarului „Allgemeine musikalische Zeitung" din anul 1800 se putea citi : *„Toată lumea cîntă la pian, toți învață muzică"*. Dar pianul doar *începea* să devină instrument de virtuozitate. Înainte de revoluția industrială, un constructor de piane putea să fabrice cel mult 20 de instrumente anual ; în anul 1802, Broadwood din Londra avea o producție de 400 de exemplare, iar în anul 1825, de 1500.

Fapt caracteristic, pianul s-a răspîndit mai întîi ca instrument de popularizare a muzicii, iar nu ca instrument de concert. Instrumentul de virtuozitate al Renașterii, spre pildă, era lira. În vremea lui Paganini ghitara avea neasemuiți virtuozi, în stare să rivalizeze cu vioara. În perspectiva istorică, spiritul de virtuozitate a atins pianul foarte tîrziu ; este cel din urmă instrument la care s-a oprit virtuozitatea.

Solistica, referindu-ne la pian, ca o consecință a celor arătate, este de dată destul de recentă. Unii autori cred că procesul care a condus în marile orașe muzica din piața publică în sala de concert s-a terminat în jurul anului 1825 (G. Pinthus). Atunci și numai în acel moment ar fi fost întrunite condițiile proprii apariției virtuozului voiajor, pe care-l cunoaștem și astăzi. Fixarea cu atîta rigurozitate în timp este criticabilă, dar fenomenul se produce desigur în prima jumătate a veacului trecut.

Apariția muzicii concertante de Beethoven, deci și a concertelor pentru pian, are loc chiar în preajma constituirii acelui cuplu dialectic de care aminteam. Soliștii nu aveau seriozitatea cu care ne-au obișnuit aparițiile contemporane. Johann Stamitz, spre pildă, avea obiceiul să cînte la patru instrumente de coarde diferite, în timp ce dirija ultimele sale compoziții pentru orchestră. În orașele Frankfurt-pe-Main și Hamburg, un muzician anunța prin afișe numeroase că este în stare să sufle în două cornuri de vînătoare deodată, într-un mod „care desfide înțelegerea omenească". De multe ori virtuozul apărea între două mișcări ale unei simfonii. Publicul nu ajunsese să înțeleagă noțiunea de unitate a operei muzicale. Beethoven a fost acela care a luptat cu cerbicie pentru înțelegerea acestui principiu fundamental. Concertul său din 22 dec. 1808 cuprindea : *Simfoniile V* și *VIII*, două mișcări din *Missa în do, Concertul pentru pian și orchestră în Sol major*, aria de concert *„Ah perfido"* și se încheia cu diferite improvizații la pian ale compozitorului. Programele ce se prezintă cîștigă în seriozitate, deși artiști ca Paganini continuau să „minuneze" mai degrabă decît să încînte, prezentîndu-se cu ochii legați sau cîntînd pe o singură strună.

Publicul de concert nu era disciplinat. Afișele concertelor de la Queen's Hall din Londra rugau spectatorii să nu facă zgomot prea mare și să nu se plimbe prea

mult „în timpul cît se cînta din gură". Lucrările simfonice nu erau apărate de această timidă interdicție. Se duceau conversații laborioase, se mai și mînca din pachetele aduse de acasă. Programele erau excesiv de lungi, deoarece se asculta foarte neglijent și numai ceea ce plăcea auditoriului. Moscheles relatează despre concertele Filarmonicii din Londra: *„Este un rău obicei să se dea la fiecare concert două simfonii și două uverturi, în plus încă două piese instrumentale mari și patru piese pentru canto; nu se pot asculta cu plăcere decît jumătate"*. Programele, de un eclectism care astăzi ar reprezenta o adevărată sfidare, grupau nu numai toate compozițiile „pe gustul publicului", care nu era dintre cele mai rafinate, dar îngăduiau și unele bizare aranjamente, cum este acela reprodus de Schönberg (în lucrarea citată mai sus): concert de pian „combinat" din partea I-a a *Concertului în do minor* de Ries, partea II-a din *Concertul în mi bemol* de Beethoven, iar ultima parte, un *Rondo ungar* de Pixis. Pînă la începutul veacului XIX se cînta foarte puțină muzică de Bach, Beethoven, Mozart sau Haydn. Erau preferați compozitorii ca Herz și Hünten, așa cum remarca cu multă amărăciune chiar și în anul 1834 Schumann, în „Neue Zeitschrift für Musik".

Concertele pentru pian ca și întreaga operă a lui Beethoven și-au făcut loc cu greutate în repertoriile artiștilor. Au fost o seamă de pianiști care au luptat pentru răspîndirea lor. Maria Szymanovska, supranumită „Field femenin", cînta cu preferință muzica Titanului. Ries cînta la Londra foarte multă muzică de Beethoven. Cipriani Potter a cîntat în 1824 și 1825 concertele în do minor, Do major și Sol major, iar un alt englez Charles Neate a cîntat pentru prima dată *Concertul în mi bemol*, în Anglia. Moscheles a prezentat publicului sonate chiar în timpul vieții lui Beethoven. Totuși, apariția unor asemenea compoziții în programele artiștilor nu era un eveniment curent, deoarece nu atrăgeau publicul. Este greu să se stabilească cu rigurozitate data și locul primei audiții a concertelor de Beethoven. (Paul Bekker, în monumentalla sa monografie consacrată lui Beethoven stabilește primele audiții ale concertelor ca și a marilor sale opere). Charles Hallé scrie despre un concert aranjat în anul 1848 la Londra, că directorul agenției de concerte s-ar fi opus să cînte o sonată de Beethoven, căutînd să-l convingă de „imposibilitatea" unei asemenea audiții, afirmînd, după cît știa el, că niciodată o asemenea sonată nu ar fi apărut pînă atunci în vreun program de concert (ceea ce nu corespundea adevărului). Totuși, *Sonata op. 31 nr. 3* pe care a interpretat-o a avut mare succes, încurajîndu-l să dea la Londra o serie de 18 concerte, în care a cîntat toate cele 32 de sonate de Beethoven. Succesul era în parte datorat și întorcătorului de pagini automat pe care-l inventase, și care făcuse senzație, atrăgînd în mare măsură publicul... Nu se ajunsese la cîntatul pe dinafară. În anul 1837, cînd Clara Schumann a cîntat la Berlin *Appassionata* fără să aibă notele de față, lumea muzicală a fost contrariată. Versiunea curentă era aceea că absența notelor înseamnă în același timp o lipsă de considerație în raport cu compozitorul interpretat.

Beethoven a fost primul mare pianist romantic.

Această scurtă caracterizare comportă oarecari explicații. Ca pianist, se deosebește fundamental de cei ce apăreau în sălile de concert ce abia începuseră să-și trăiască existența. Viața de concert era precară. Primul mare virtuoz al pianului a fost Clementi, după cum primul mare pianist de turnee a fost Johann Ladislau Dussek. (Mozart, după călătoria făcută în copilărie la Paris și Londra, nu a cîntat decît în Austria și Germania). Dussek se considera de asemenea romantic, dar după „atitudine". Lui i se datorează inițiativa așezării la pian în poziția de astăzi a pianiștilor concertiști, deoarece avea un admirabil profil... La Paris era supranumit „le beau Dussek".

În ce privește sălile de concert, Gewandhaus din Leipzig fusese fundată în 1781, la Londra se cînta la Argill Rooms și la Hanover Square Rooms, ambele improprii pentru concerte, cu cîte 800 de locuri fiecare. În 1830, Fétis și Berlioz făceau constatarea că la Paris nu exista decît sala Conservatorului în care se puteau da concerte. La Viena se cînta într-o sală de călărie, în săli de hotel, în aule universitare. Viața de concert era la început, iar pianiștii care o susțineau erau dintre aceia ce cultivau senzaționalul, căutînd să exploateze sonoritățile noi ale instrumentului, dar într-un sens spectacular și ieftin.

Compozitorii preferați pînă prin 1830 erau Paër, Weigl, Reicha, Hummel, Onslow, Gyrowetz. Marile conservatoare s-au fondat tot în acest promițător început de secol: Milano (1808), Praga (1811), Londra (1822), Viena (1817), Leipzig (1843), München (1846). Cel din Paris avea prioritatea: 1795. În vremea cînd Beethoven crea concertele pentru pian, nu se putea vorbi de o profesionalizare a muzicii. Se admirau mai cu seamă „imitațiile" (ca marea, ca vîntul, ca zgomotele bătăliilor...) pe care le făcea un personaj mult prețuit, Daniel Steibelt, compozitor de succes. Deși se spunea că este „ein wirklicher Scharlatan" (un adevărat șarlatan), lumea venea să asculte „Bacanala" ce scrisese pentru pian și tamburină, rolul acestui instrument fiind ținut de soția sa, de profesie dansatoare, care în timpul cît el cînta la pian, evolua pe podiumul de concert în pași de dans, lovind ritmic tamburina... După cum Thalberg era cunoscut ca „pianist de arpegii", Steibelt era „pianist de tremolo"... Dar concurența cu Beethoven se manifesta și pe tărîmul creației. Steibelt scrie în 1820 un concert pentru pian cu orchestră și cor, înainte de apariția simfoniei a noua (1824).

Am spus mai sus că Beethoven este primul pianist romantic, deoarece nu în acest sens de lărgire a posibilităților instrumentale cu *orice preț* caută el soluții în pianistica pe care o cultivă și pe care o „pretinde" interpreților săi. Compozitorii sînt aceia care, cu exigențele lor, explicite sau implicite, duc mai departe arta pianistică. Beethoven lărgește paleta instrumentală. Cere mai multă culoare decît pînă atunci. Dacă vom arunca o privire asupra *Variațiunilor op. 120* pe un vals de Diabelli, ne vom putea da seama cu ușurință de „orchestralitatea", de variația de timbruri și procedee pianistice ce anticipează pe marii romantici. Lăsînd la o parte toate noile procedee pianistice cerute de întruchiparea ideilor sale noi, Beethoven excela întotdeauna prin idei muzicale, printr-o cuceritoare expresivitate. Fugea de tot ceea ce ar fi putut constitui acrobații instrumentale, simple jocuri cu sunete. Pianistica sa este „romantică" deoarece caută să exprime stări sufletești cît mai aproape de psihicul omenesc, dispretuind „efectele". Îl slujea și un aparat pianistic de o factură adecvată, o mînă puternică, mare, cu degete spatulate, care cuprindea cu ușurință decima. Pentru urechile vienezilor, obișnuiți

cu piane de factură mai delicată, sonoritățile sale erau prea violente. Ignaz von Seyferd spunea despre improvizațiile sale că sînt „torente ale forțelor elementare ale naturii".

Întrecerile muzicale de prin saloanele vieneze la care participa erau întotdeauna cîștigate. În cadrul uneia dintre acestea, ținută la baronul Fries în anul 1800, la care participase și Steibelt, cînd i-a venit rîndul lui Beethoven, a luat în trecere o știmă de violoncel, a așezat-o deandoaselea și a cîntat cu un singur deget un motiv la pian, pe care a improvizat cu atîta strălucire și putere de convingere, fără să facă altceva decît să încerce *redarea unor sensuri emoționale*, încît adversarul său a părăsit sala înainte ca Beethoven să fi terminat.

Orice tratat de specialitate arată că în evoluția artei pianistice, Beethoven este acela care a determinat cu marea sa varietate de procedee instrumentale, ceea ce se numește „tehnica completă". Gîndirea sa muzicală a determinat foarte multe noutăți pianistice dar mai ales o lărgire a tehnicii instrumentale. Pentru a putea cînta muzică de Beethoven, pianistul are nevoie de o tehnică foarte diferențiată, polivalentă : tehnică de degete, tehnică de note duble, de octave, de acorduri, polifonia condusă de o singură mînă sau de ambele, triluri, într-un cuvînt, totalitatea procedeelor menite să traducă în sunete orice particularitate de scriitură pianistică.

A fost o lungă perioadă, înainte de perfecționarea pianului, cînd compozitorii nici nu scriau octave, deoarece posibilitățile de cuplaj la *Kielflügel*, spre exemplu, făceau o asemenea scriere inutilă. Era suficient să se apese pe un buton, pentru ca melodia să se reproducă în octave, sau chiar în octave suprapuse. Tehnica de degete era suficientă. Dar în muzica lui Beethoven, mai ales în lucrările scrise în ultimele trei decenii de viață, se găsesc contopite *toate* posibilitățile de tratare a claviaturii, astfel încît numai pianiștii care le stăpînesc o pot aborda. La aceasta trebuie adăugat și sunetul, amploarea sonoră, fără de care jocul beethovenian este lipsit de substanță. Nu orice pianist poate cînta Beethoven, căci nu la oricine se găsește acea consistență sonoră care-i caracterizează creațiile. Sunetul este în ultima analiză materialul din care se construiesc monumentele sale sonore. Nu *orice* sunet, ci o anumită sonoritate, caldă, expresivă, virilă. Materialul sonor însuși să sugereze un anumit climat expresiv. O statuie de piatră are o altă semnificație decît reproducerea ei în gips. Există un anumit sentiment pe care-l evocă materialul însuși.

După ce am trecut în revistă coordonatele artei pianistice beethoveniene, așa cum ele rezultă din exemplul pe care l-a dat chiar compozitorul, pentru a face posibilă tragerea unor concluzii cu privire la limitele în care se înscriu concertele pentru pian, să încercăm o succintă evocare a acestor opere. În afară de unele încercări din tinerețe, rămase neterminate, Beethoven a scris cinci concerte pentru pian și orchestră : Concertul în Do major op. 15 (1797), Concertul în si bemol op. 19 (1794, refăcut în anul 1800), Concertul în do minor op. 37 (1800), Concertul în Sol major op. 58 (1805) și Concertul în mi bemol op. 73 (1809).

Concertul nr. 1, interpretat pentru întîia dată la 2 aprilie 1800, avea primele două părți definitivate mai de mult. Se pare că rondoul, ultima parte, a fost scris cu puțin timp înainte de ziua concertului. Lucrarea revelează o maturitate mai marcantă decît aceea a *Concertului nr. 2 op. 19*, apărut doar cronologic mai tîrziu. Atît prima parte cît mai ales *Largo*, partea mediană, ne fac să ne gîndim la sonatele scrise în același timp. Dacă *Allegro con brio* al primei părți pleacă de la teme cu un accentuat caracter mozartian, vioiciunea ritmică anunță trăsături personale, deja ostensibile. Dezvoltările au un anumit dramatism care se deosebește de acelea cu care ne obișnuise Mozart, ca și eficiența unor modulații ce conțin un sens psihologic. Chiar dacă nu este încă adevăratul Beethoven, se aud pașii largi care îi vor caracteriza creația.

Cel de al doilea, care în realitate este primul, acuză aceleași trăsături. Mai rar cîntat, are un caracter pe care unii l-au denumit „învolt", alții „verbozitate", liniile melodice fiind poate prea mult învăluite de o oarecare locvacitate pianistică, manifestată în părțile extreme. În schimb, partea *Andante*, a cărui atmosferă ne face să ne gîndim la mișcarea lentă a concertului în do minor, este profundă, nobilă, caracteristică pentru muzica titanului. Există aci o măreție, o expresivitate de înaltă ținută, mai mult decît o promisiune în raport cu ultimele trei concerte.

Do minor este pentru compozitor o tonalitate preferată, în care s-a rostit în unele din cele mai grandioase lucrări ale sale. Dacă în primele două concerte trăsăturile mozartiene pot fi cu ușurință descoperite, în *Concertul al treilea, în do minor*, acestea sînt mai puțin pronunțate. Tema solemnă, aproape emfatică, anunță un alt climat. Tonul obiectiv din primele două concerte e înlocuit cu o tensiune ce devine de multe ori patetică. Construcția primei părți are măreție și dramatism iar ceea ce constituie elementul caracteristic este subordonarea oricărei trăsături de virtuozitate exigențelor expresive. Dezvoltarea este impregnată de dramatism, pe care orice interpret îl simte. După primul *tutti* al corzilor și suflătorilor, dialogul dintre pian și orchestră caută să valorifice caracterele specifice pianului, care nu sînt acelea de cantabilitate. S-ar putea spune că a „orchestrat" pentru acest instrument, căruia îi cunoștea resursele. Cea de a doua parte *Largo* ne conduce într-un climat mai visător, în care tonalitatea de Mi major este neașteptată. Pianului i se încredințează rolul precumpănitor, lăsîndu-i sarcina realizării unor nuanțe și a unui colorit ce pare să fie stabilite mai cu seamă pentru a pune în relief, prin valoare de contrast, ultima parte, atît de strălucitorul Rondo, în care umorul beethovenian apare din plin, lăsînd impresia, datorită repetatelor reprize, că nu se va termina niciodată...

S-a spus despre ultimele trei concerte de Beethoven că fiecăruia îi corespunde un anumit caracter : cel în do minor este dramatic, al patrulea în sol ar întruchipa eternul femenin iar al cincilea este eroic. Nu numai atît, dar marea noastră profesoară, regretata Constanța Erbiceanu, a făcut cîndva o observație de mare însemnătate : „Cine nu poate să cînte cum trebuie primele măsuri ale concertelor de Beethoven (cu excepția concertului nr. 2) nu poate interpreta nici concertul". Într-adevăr, primul concert începe cu o scurtă expunere a atmosferei muzicale, a facturii întregei opere. Am spune că e un enunț, care revelează nu atît o pianistică beethoveniană, ci mai degrabă pe Mozart sau Haydn. Amabilitatea, gestul curtenitor al unei „invitații la muzică" pe care o ascund măsurile atît de lipsite de virtuozitate sau de retorism, sînt acelea ale întregei opere. La fel se petrece și la concertul „dramatic" în do minor.

Enunțul inițial este tot atît de caracteristic, dar nu pune greaua problemă a unei sonorități ce trebuie să conțină în sine un inefabil lirism cum se petrece la Concertul în Sol major.

Din punct de vedere pianistic, cine a cîntat Concertul nr. 4 în Sol major, această capodoperă, știe ce greutăți de dozaj sonor, de liniște interioară, ascund măsurile inițiale. După ce artistul s-a încălzit, asemenea momente sînt mai ușor realizabile, dar să începi cu însăși esența operei, cu o adevărată culminație sensibilă, este aproape nerealizabil. Acea timiditate afectuoasă, acea ezitare suavă a începutului, tristețea senină a întregii prime părți, fac un contrast uimitor cu atît de concisa parte a doua, pagini tipic beethoveniene, unde vocea rugătoare a pianului este opusă ritmului inexorabil al orchestrei, care răspunde implacabil. S-a spus că această formulă care conduce la o intensitate de un tragism copleșitor mai fusese folosită și de Gluck în dialogul lui Orfeu cu puterile infernului. A fost reluată și de Franck în Variațiile simfonice, dar paginile lui Beethoven rămîn neîntrecute. Rondo-ul care încheie concertul aduce o atmosferă sprintenă, plină de bucurie, cu o temă ce are și un ușor aspect cavaleresc.

Concertul în Mi bemol major încheie ciclul. Contrastul cu cel precedent este izbitor. D'Albert a spus cîndva : „Să nu se atingă de el mînă de femeie". Interdicția marelui pianist nu a fost respectată... Greutățile pe care le conține atît sub aspect tehnic cît și muzical sînt enorme. Mai întîi enunțul, constituit de o cadență liberă, de o impunătoare măreție, ce trebuie redată cu ajutorul unor degete de oțel, căci toată scriitura e descoperită, se reazimă pe cîte o singură notă, ce trebuie atacată de sus, ca să determine o sonoritate cît mai amplă.

De unde își trage acest concert numele de „imperial" ? Se pare că de la Beethoven însuși, care își cunoștea valoarea sa ca și a concertului. Ar fi spus, în legătură cu această capodoperă, că dacă Napoleon, pentru care un timp nutrea o nemărginită admirație, ar accepta să se măsoare cu el pe tărîmul sunetelor, este sigur că l-ar învinge. E cea mai lungă parte scrisă de compozitor pentru lucrările ce îmbracă forma de sonată. Concertul este lipsit de cadență, în care pianistul să-și poată etala virtuozitatea. Întreaga parte I este în ultimă analiză constituită de variațiuni libere, în care greutățile instrumentale se ridică la culmi încă neatinse, din cauza unei virtuozități cu totul speciale. Este mult mai ușor să se practice succesiuni de acorduri în cascadă și octave în presto de pildă, decît să se cînte muzical, cu cea mai mare liniște, deodată, o gamă descendentă, descoperită, fiind sortită unei valori de contrast cu dramatismul ce fusese evocat pînă atunci, așa cum se întîmplă în această primă parte.

Dacă la concertul în Sol scris în același timp cu Concertul pentru vioară în Re (1805) se găsesc anumite inflexiuni ce denotă intenții de tratare „violonistică" a pianului, același lucru se poate spune și despre Concertul în mi bemol, scris cu patru ani mai tîrziu (1809). Sunetul pianului nu poate fi „condus" ca acela al instrumentelor de coarde. El scade în intensitate după ce a fost emis și numai abilitatea pianiștilor în cantilenă sau în jocul legato poate crea *iluzia* că de la un sunet la altul ar fi cu putință să se întindă o punte. Marii pianiști cunosc secretul de a comanda atît emisiunea notei, dar și de a acoperi ceea ce se întîmplă *între sunete*. Jocul descoperit cerut de acest concert, care aparent nu prezintă dificultăți, tratarea „violonistică" a unui instrument cu tastatură, o tehnică a cărei funcție să fie eminamente artistică, o suverană cuprindere a sensului emoțional a întregului, și mai ales stăpînirea acelei tehnici complete de care am amintit, în cadrul căreia să nu rămînă în umbră nici un sector al jocului instrumental, iată sufiiciente obstacole în cadrul unei interpretări izbutite. Busoni, al cărui punct de vedere arhitectonic în interpretare este cunoscut, pomenea de anumite „culmi ale artei oratorice" în muzică. Exemple se pot lua cu prisosință din acest concert.

Schnabel a mărturisit că i-au trebuit zece ani ca să ajungă să cînte partea a doua a acestui concert, cu sonoritatea pe care a gîndit-o Beethoven. Există o anumită virtuozitate transcendentă, la care se ajunge după depășirea virtuozității înțelese în sensul curent. Sau, cum spunea Busoni, sînt două etape ale virtuozității : atingerea și apoi depășirea ei. Ajungem astfel într-o zonă unde „nu se mai simte" că ar fi existat vreodată dificultăți de ordin tehnic, totul apare ușor, firesc, suplu. Dar cantitatea de muncă necesară este enormă. Așa se întîmplă și cu această a doua parte, *Adagio un poco mosso*, în care atmosfera armonică vestește cea de a treia manieră a scriiturii beethoveniene.

Rondo, care încheie concertul, este marțial și eroic. După o altă versiune, de aci s-ar trage denumirea de „concert imperial". Cineva ar fi strigat la auzirea temei : „Iată-l pe împărat !" Într-adevăr, există o măreție „napoleoniană" a întregului concert și mai ales a ultimei părți, care îmbracă și un caracter „festiv".

Condiționate de existența unor orchestre permanente și a conservatoarelor noastre de muzică, concertele de Beethoven au apărut în programele din ultimele decenii ale veacului trecut. Să nu uităm că cele trei școli superioare de muzică, de la Iași, Cluj, și București, au o existență ce abia a depășit un veac. De asemenea, Societatea Filarmonică Română și-a început activitatea cu o sută de ani în urmă (1868) iar concerte susținute cu o orchestră completă nu s-au putut da decît de prin cel de al optulea deceniu al secolului trecut.

În programele concertelor simfonice din București (Viorel Cosma, Filarmonica „George Enescu", 1968) apare pentru întîia dată un concert pentru pian de Beethoven la 9 martie 1886 : Concertul în *Mi bemol major nr. 5*. Dirijor, Wachmann ; solistă, A.E. Bibescu. Cu un an mai tîrziu, la 22 martie 1887, sub bagheta aceluiași dirijor Caterina Teodori interpretează „Concertul de pian de Beethoven". Nu se simțea nevoia identificării operei, detaliu din care putem trage concluzia că publicul bucureștean nu cunoștea încă cele cinci concerte.

Începuseră să vină soliști străini, pentru că la 21 martie 1893, Bernard Stavenhagen, tot sub bagheta lui Wachmann, prezintă *Concertul nr. 3, în do minor*. Era un pianist de talie internațională, dirijor și compozitor (1862—1914). Fusese elevul lui Liszt iar interpretările sale în concertele de Beethoven erau de un înalt nivel artistic. Primele concerte simfonice de acum o sută de ani, după anul 1868, sînt lipsite de soliști. Date la intervale neregulate, de obicei doar cîteva în decursul unei stagiuni, se sprijineau mai ales pe muzică de Beethoven și de clasici. Totuși, întîlnim în programe și unele manifestări solistice remarcabile (Concertul nr. 2 de Brahms, interpretat în primă audiție de Constanța Ro-

malo, Concertul nr. 1 de Paganini în interpretarea lui Carl Flesch).

Caterina Teodori prezintă la 2 aprilie 1900 Concertul imperial, în Mi bemol. Programul menționează ca solist și pe George Enescu, cu Romanța în sol de Beethoven și Rondo capricioso de Saint-Saëns. Pînă în anul 1904 nu mai apare nici un concert de Beethoven. La 4 aprilie al acestui an, în cadrul unui festival Beethoven, Caterina Teodori reia Concertul în do minor și se cîntă în primă audiție Simfonia a noua (fără ultima parte).

Se cînta mult Beethoven, iar programele erau aproape în mod constant alcătuite cu cîte o lucrare a marelui compozitor. În 1907, la 18 ianuarie, Clara Haskil, copil minune, cîntă Concertul nr. 1, acompaniată de D. Dinicu. Dorința de a se cînta cît mai multă muzică de Beethoven este evidențiată de un program al festivalului Wagner din 15 februarie 1909, încheiat cu uvertura Leonora 3 de Beethoven. Soliștii străini încep să vină în mod regulat la București, fie cu concerte de Beethoven (Alfred Hoehn, Raoul Pugno, Tereza Carreno, Eugen d'Albert, Ernst Riemann, toți cu Concertul nr. 5, Xaver Scharwenka în nr. 3), fie cu alte concerte prestigioase (Artur Rubinstein în Concertul nr. 2 de Brahms, Clara Haskil în Concertul 5 de Saint-Saëns, Ignaz Friedman în Concertul nr. 1 de Liszt). Era perioada din preajma primului război mondial, cînd Dinicu pregătea viitorul muzical al Filarmonicii la pupitrul căreia avea să-i succeadă, așa cum voise chiar el, George Georgescu.

La 28 martie 1920, sub bagheta lui George Georgescu cîntă Nadia Chebap, Concertul nr. 3, în do minor ; apoi la 30 dec. 1921, Muza Germani-Ciomac interpretează Concertul nr. 5, tot sub bagheta maestrului Georgescu, care-l va acompania la scurt timp după acest concert pe d'Albert (15 februarie 1922) în același concert, ca și în concertul nr. 4 (17 februarie 1922).

Ar fi nesemnificativ dacă am trece în revistă toate interpretările concertelor de Beethoven din ultimii 50 de ani. Ne mulțumim să constatăm că pînă în prezent aceste concerte au făcut obiectul unor interpretări la concertele simfonice în peste 100 de programe. Soliștii străini care au venit să dea exemplul viu al stilului beethovenian, așa cum se decantase în străinătate, sînt următorii : Eugen d'Albert (concertele nr. 4 și 5), Youra Guller (nr. 4), Ernst Riemann (nr. 3 și nr. 5), Claudio Arrau (nr. 3, 4 și 5), Alfred Blumen (nr. 5), Marcelle Meyer (nr. 3), Carl Szreter (nr. 4), Wilhelm Backhaus (nr. 4 și nr. 5), Wilhelm Kempff (nr. 1, 3, 4 și 5). Rudolf Serkin (nr. 4), Artur Rubinstein (nr. 4), Conrad Hansen (nr. 3 și 5), Dinu Lipatti (nr. 5), Ed. Erdmann (nr. 3), Edwin Fischer (nr. 5), W. Gieseking (nr. 5), Monique de la Bruchollerie (nr. 3 și 5), Lelia Gousseau (nr. 5), Palenicek (nr. 4), Annie Fischer (nr. 4 și 5), Rita Bouboulidi (nr. 3), Maria Gheorgeorge (nr. 5), Shura Cherkassky (nr. 4), Harry Datyner (nr. 4), Iulius Katschen (nr. 3) Nikita Magaloff (nr. 4), Başkiroff (nr. 5). Interpretările pianiștilor autohtoni sînt cu mult mai numeroase și pe măsură ce ne apropiem de ultimii ani, frecvența soliștilor din străinătate scade simțitor și constant. După 23 August 1944, interpretarea concertelor de Beethoven revine în cea mai mare măsură soliștilor noștri.

Să încercăm a face o prezentare oricît de succintă a acestor manifestări.

Concertul nr. 1 în Do major a fost interpretat de Valentin Gheorghiu (16 mai 1943, 8 dec. 1946, 26 oct 1952, 9 ian. 1955, 13 martie 1966), Lydia Cristian (7 martie 1948, 21 febr. 1954, 14 febr. 1965) ; concertul nr. 2 : Irina Lăzărescu (5 aprilie 1948), Cornel Gheorghiu (21 dec. 1958), Maria Cristian (17 nov. 1963) ; Concertul nr. 3 : Nadia Chebap (28 martie 1920), Mania Botez (18 dec. 1922), Maria Fotino (4 ian. 1940), Gh. Halmoș (23 april 1956), Lydia Cristian (23 iunie 1957), Teodor Paraschivescu (10 dec. 1961, 8 nov. 1964), Radu Lupu (24 febr. 1968) ; concertul nr. 4 : Madeleine Cocorăscu (29 aprilie 1924), Ecaterina Fotino (20 ian. 1927), Gh. Halmoș (15 nov. 1953), Lydia Cristian (3 febr. 1946, 1 aprilie 1956, 14 febr. 1960), Mircea Brucăr (19 ian. 1947), Cornel Gheorghiu (6 nov. 1966) ; concertul nr. 5 : Muza Germani-Ciomac (30 dec. 1921), Madeleine Cocorăscu (26 ian. 1930), Sylvia Serbescu (16 nov. 1941, 27 dec. 1954, 31 dec. 1961), Grete Miletineanu (24 nov. 1946), Gh. Halmoș (31 martie 1946, 12 nov. 1949, 23 martie 1952, 17 aprilie 1960), Aurelia Cionca (23 aprilie 1950), Maria Fotino (5 ian. 1959), Sofia Cosma (28 iunie 1959, 12 febr. 1961, 10 febr. 1963, 23 mai 1961), Radu Lupu (24 febr. 1968).

Nu am făcut o prezentare exhaustivă a interpretărilor concertelor, deoarece nu tindem să înfățișăm statistic expunerea noastră, ce caută stabilirea unor coordonate. Am luat seria concertelor din București ale Filarmonicii ca un sondaj, ignorînd ceea ce s-a petrecut la alte orchestre din Capitală și din provincie. Concertele orchestrei radiodifuziunii ar prezenta desigur un interes deosebit, ca și unele concerte ale filarmonicilor din provincie. Dar, să postulăm că cea mai reprezentativă tribună a rămas tot Filarmonica din București.

La conturarea unui stil beethovenian au contribuit mai întîi însăși capodoperele titanului, tradiția, transmisă din muzician în muzician despre felul în care înțelegea el însuși să le dea viață. Am căutat să schițăm în prima parte a acestui studiu condițiile în care iau naștere concertele care au condus la statornicirea unui „limbaj pianistic", cunoscut și de muzicienii români, prin intermediul pedagogilor care studiaseră în apus, al soliștilor străini care ne vizitau, al criticilor mai de seamă care știau să-și exprime cu curaj punctul de vedere.

Înainte de a trece la examinarea acestor „determinanți" ai unei anumite concepții, cred că e necesar să atragem atenția asupra unor momente de cotitură în evoluția interpretărilor beethoveniene.

Pianistica de bravură, al cărei spirit a fost generat de interpretările lui Liszt și caricaturizat de pianiștii ce căutau efecte ieftine, făcînd pianul să bubuie și să mugească pentru a se imita sunetele naturii, a avut o adversară înverșunată, pe Clara Schumann. În jurul anului 1850, acrobațiile nu mai erau la modă iar pianiștii cîntau doar muzică adevărată, programele fiind alcătuite ca acelea din zilele noastre : „Conservatorii", în fruntea cărora se afla Hans von Bülow, își vedeau numărul mereu sporit. Deviza lor era ca muzica să însemne altceva decît momente de efect. Toți salonarzii și „Salonloewen" (leii de salon), în frunte cu Thalberg, Gottschalk, Herz și Dreyschock văd cum le scapă terenul de sub picioare. Publicul se maturiza pe măsură ce cultura muzicală căpăta o altă pondere.

Anton Rubinstein a însemnat unul din cele mai pregnante exemple vii pentru impunerea seriozității și mai ales a expresivității muzicii titanului. Dacă el nu era adeptul respectului absolut al textului, în schimb elevul lui, Joseph Hofmann (1876—1957), copil minune și unul

din pianiștii de prestigiu ai Europei, pretindea o reproducere absolută a textului muzical. Cînd a cîntat la Berlin în 1885, sub bagheta lui Bülow, primul concert în do major, avea doar 9 ani. Concertele de Beethoven pe care le-a cîntat în Europa și în America au constituit modele de interpretare.

Feruccio Busoni a determinat un alt punct de vedere. Influențat profund de Anton Rubinstein, pe care îl auzise și a cărui monumentalitate l-a impresionat în cel mai înalt grad, el nu considera textul muzical sacrosanct. Credea că o gîndire înaltă poate fi „parodiată", poate fi reluată sau înfrumusețată, fără ca să i se aducă vreun prejudiciu. Sensul noțiunii de „parodie" nu avea în concepția sa nimic pejorativ. Tocmai de aceea și-a îngăduit să prelucreze muzica de Bach și de alți compozitori, fiind convins că le pune în valoare semnificațiile majore. Nu îl interesau decît marile lucrări, capodoperele muzicii, iar serile consecutive de concerte grupau serii de compoziții celebre „Bach este temelia pianisticii, Liszt este culmea ; amîndoi fac pe Beethoven posibil". A definit un sens arhitectonic, o construcție *gîndită* a interpretărilor, din care impulsul temperamental (nu sensibil) era ostracizat. Deși era un pianist romantic, recomanda o renunțare la senzualism, condamna subiectivismul excesiv. „Rafinamentul economiei mijloacelor îmi apare ca supremul țel". Această idee a concentrării expresiei și a restrîngerii mijloacelor ca și aceea a unor interpretări gîndite, sînt la baza concepției sale, care s-ar putea reda în două cuvinte : redarea caracteristicului. Cere interpretări necesar inteligente, caută să le elibereze de iraționalitatea romantică. La moartea sa (1924), ideile pe care le lansase prin viu grai, exemplul personal, studiile și cărțile de estetică constituiau un ferment ce a determinat un anumit curent interpretativ cu răsunet pînă în zilele noastre.

Pianiștii specializați în muzica de Beethoven au fost cu cîteva decenii în urmă foarte apreciați. În unele tratate (Walter Niemann, *Die Meister des Klaviers*, Berlin, 1921) găsim compartimentări : Beethovenspieler, Lisztspieler, Chopinspieler... La capitolul Beethoven sînt enumerați : d'Albert, Conrad Ansorge, Frederic Lammond, la care am putea adăuga pe Schnabel, pe Edwin Fischer, foarte apropiați de idealul interpretărilor concertelor beethoveniene. În trecerea prin București a lui Lammond, Emanoil Ciomac notează : „E un pianist din vechea generație eroică, din cei ce au apucat ultimele zile ale lui Liszt și Anton Rubinstein — și poate că s-a inspirat din exemplul și învățăturile lor directe... Cu surprindere am constatat că vigurosul pianist se impune și cucerește o admirație necondiționată din partea publicului mai cu seamă *prin excelența virtuozității d-sale exterioare* (S.N.)... Noi nu sîntem atît de siguri în privința preeminenței unui stil unic în ce privește interpretările beethoveniene".

Concepția de Beethovenspieler credem că e depășită. Pianiștii zilelor noastre cîntă orice compozitor, abordează orice stil. Exemplul dat însă de acești „specialiști" rămîne viu și eficient. Eugen d'Albert, de care Liszt era foarte mîndru, supranumit și „Albertus Magnus", succesorul lui Ioachim la conducerea renumitei *Hochschule* din Berlin, preocupat cu precădere de compoziție, era considerat că întruchipează tipul ideal al interpretului beethovenian. „Nu voi uita niciodată — scrie Bruno Walter — forța sa titanică în redarea concertului în mi bemol, aș putea chiar spune că nu cîntă, că întruchipează muzica. În mod deosebit m-a impresionat tendința sa de a face corp comun cu instrumentul ca un nou centaur, jumătate pian, jumătate om". Cariera sa a fost scurtă, doar două decenii, după moartea lui Liszt. Avea atîta încredere în interpretările sale în care agogica era destul de liberă, încît a lucrat o ediție a concertelor, pe care au studiat foarte mulți pianiști. Și astăzi sînt vizibile influențele pe care le-a determinat. Ediția d'Albert stabilește cu minuțiozitate metronomică toată agogica, indicațiile fiind de multe ori foarte subiective și discutabile. Astăzi, cînd toate marile edituri, la îndemnul pedagogilor contemporani, caută în *Urtext*, în textul original neprelucrat, ideile inițiale ale creatorilor, ediția aceasta apare depășită. Nu există *un singur fel* de a interpreta bine un compozitor. Interpretările sînt „recreatoare", însă tributare concepției creatorului muzician, ale cărui *limite* trebuiesc cunoscute și respectate.

Artur Schnabel este un alt interpret reprezentativ. Primul care a înregistrat integral sonatele de Beethoven (1931—1935), făcea excepție de la regula de „interpret-actor" cu care era obișnuit publicul. Serios și cu nici o intenție de spectaculozitate, lucrase cu Leschetutzky, care-l consola astfel : „Artur, niciodată nu va ieși din tine un pianist. Tu ești un muzician". Chiar dacă sub aspect tehnic unele lucruri sînt discutabile (chiar în înregistrările pe disc), liniștea sa interioară, siguranța, aristocrația expresiei ce stau la baza stilului beethovenian îi conferă un profil unic. Ediția sonatelor de Beethoven constituie de asemenea un izvor de cunoștințe, deși i s-a reproșat o exegeză inutilă, notații supraanalitice și complicații mai degrabă de ordin teoretic.

La acești „determinanți", cum ne-am îngăduit să numim ideile dominante în materie de pianistică beethoveniană ce au comandat gîndirea muzicală, se cuvine să mai adăugăm două fenomene de la începutul acestui secol : școala lui Breithaupt și concepția interpretativă a marilor dirijori Furtwängler și Toscanini.

Rudolf Maria Breithaupt, pedagog berlinez de mare prestigiu, (profesorul lui Artur Rubinstein), cel mai revoluționar dintre pedagogii pianului, prin lucrările de mare răsunet ce a publicat la începutul secolului nostru, a creat școala brațelor libere, determinînd o pianistică în care greutatea brațului stăruie permanent în vîrful degetelor, încuviințînd mișcări libere și continue ale aparatului pianistic și răsturnînd regula mîinii liniștite. Toate acestea, în avantajul unei adevărate somptuozități sonore, care nu poate decît servi intențiilor lui Beethoven. Dacă l-ar auzi astăzi pe Artur Rubinstein cîntînd pe un Bechstein Concertul în mi bemol, Beethoven ar exulta de bucurie...

Toscanini era un exeget de o mare meticulozitate a textului muzical. Dorea „să se fotografieze" sonor *orice* detaliu și mai ales *toate* notațiile. Furtwängler pe de altă parte îndemna la interpretări „re-creatoare", încercînd o incursiune în intențiile cele mai adînci ale compozitorului. Să se plece de la zona de zămislire a operei, nu de la text. Dar, aceste două concepții nu se află în raport de excludere. Se pot contopi într-o sinteză și aci credem că rezidă secretul interpretărilor contemporane.

Acest cadru al interpretărilor, pe care am încercat să-l punem în evidență, a pătruns cu timpul și în țara noastră. În afară de artiștii străini care l-au adus prin exemplul lor, au contribuit substanțial pedagogii și dirijorii. Cei ce au fost formați la școala eminentei pedagoge Constanța Erbiceanu (Valentin Gheorghiu, Sylvia Șerbescu,

Lydia Cristian, Irina Lăzărescu, Teodor Bălan, Mircea Brucăr, Maria Cristian) sînt mai numeroşi. Constanţa Erbiceanu, după aproape trei decenii petrecute în străinătate, cea mai mare parte la Berlin, decantase în coordonatele pedagogiei sale toate ideile ce se frămîntaseră în jurul stilurilor pianistice. Diferenţierea stilurilor era aproape o obsesie în îndrumările ce dădea. Nu recomanda oricărui elev al său orice concert şi mai ales în paginile concertelor de Beethoven găsea foarte multe exemple de care se servea ca să explice arta pianistică a marelui compozitor. Susţinea că există la fiecare interpret *limite* ce nu pot fi transgresate, fie bariere de ordin fiziologic, „fie psiho-somatice". Valentin Gheorghiu a cîntat în public numai primul concert, mai mozartian, mai puţin subiectiv, dar într-o interpretare ideală. Cu Lidia Cristian a studiat în amănunţime Concertul nr. 4, în sol, cu care a apărut deseori în concerte publice. (Pianista sintetizează o seamă de caractere de majoră importanţă, în sonoritate fiecare sunet are o anumită „responsabilitate", ştiind că cel mai greu lucru la Beethoven este să cînţi melodii pe treptele gamei şi arpegiului şi un joc legato inegalabil). Dacă nu se conferă fiecărei note o valoare expresivă, dacă nu transpare gravitatea gîndirii beethoveniene, orice interpretare rămîne „exterioară". În concertele nr. 1 (acestuia îi acordă o gravitate şi robusteţe, printr-o mişcare de translaţie a celorlalte redări de pagini beethoveniene) şi nr. 3, ca şi în ultimele sonate de Beethoven, interpretările sale sînt de un foarte înalt nivel. Sylvia Serbescu a apărut cu concertul nr. 5. Masivitatea staturii sale, un aparat pianistic admirabil (mîna sa întrecerea în întindere şi greutate mîinile bărbăteşti) i-au îngăduit să învingă toate dificultăţile de ordin tehnic, dar nu şi să ajungă la măreţia şi simplitatea acestei capodopere. Irina Lăzărescu şi Maria Cristian au apărut în cel de al doilea concert, aducînd o volubilitate proaspătă, un simţ romantic şi o calitate tehnică remarcabile.

Florica Musicescu studiase la Leipzig cu Teichmüller. Cu Dinu Lipatti lucrase la începuturile carierii acestuia Concertul nr. 5, pe care l-a cîntat o singură dată în Bucureşti. Era pe atunci un copil. Mi-a mărturisit după concert că nu e mulţumit de ceea ce realizase, deşi interpretarea sa era, cum îi spusesem cînd l-am felicitat, „fără cusur". Îmi răspunsese prompt: „Nu ajunge, trebuie să aibă şi calităţi. Vor trece mulţi ani pînă voi putea să cînt bine acest concert. Nu ajunge să-l învingi tehnic!" Şi totuşi, în perspectiva pe care ne-o oferă timpul, interpretarea sa avea ţinută, sunetul era nobil dar nu comunica totuşi prea mult. Nu era un „Beethovenspieler". Maria Fotino a studiat de asemenea Concertul nr. 5 cu Florica Musicescu. Noblețea interpretării sale nu poate compensa forţa telurică şi masivitatea de care este lipsită. Nu în acest concert îşi găseşte posibilităţile cele mai apropiate de arta sa pianistică. Cornel Gheorghiu interpretînd concertul al doilea rămîne în limitele clasicismului pianistic. Sofia Cosma în interpretarea Concertului în mi bemol, este „temperamentală", chiar năvalnică. Acest mare monument este totuşi o muzică rece, care cere mai multă reţinere. Pe Busoni l-ar fi contrariat o asemenea interpretare, lipsită de orice element olimpian.

Aurelia Cionca fusese eleva marelui Alfred Reisenauer, pianist considerat de mulţi ca un autentic interpret beethovenian. Apariţia sa în concertul imperial a pus în evidenţă o agogică poate prea liberă, un sentimentalism cu nuanţă feminină, mai potrivit în muzica romantică. Şi Grete Miletineanu a atacat cu mult curaj acest dificil concert. Gheorghe Halmoş, în interpretarea celor patru concerte (al doilea nu l-a cîntat) caută mai întîi sensuri, ocolind orice spectaculozitate instrumentală, construind interpretările cu grijă, fără efecte exterioare.

Am lăsat la urmă pe Radu Lupu, care în luna februarie a anului trecut a dat seria integrală a concertelor de Beethoven. Este cel mai frumos omagiu pe care îl poate aduce pianistica românească la bicentenarul lui Beethoven. Un atît de tînăr pianist să interpreteze cu seriozitate şi dăruire deodată cele cinci concerte ne face mare cinste. De obicei, asemenea manifestări, care constituie o performanţă de rezistenţă şi o posibilitate rar întîlnită de cuprindere artistică, se produc la sfîrşitul carierei sau la maturitate. Aşa au făcut un Cassadesus, un Kempf, un Schnabel, aşa făcea cu sonatele de Beethoven Anton Rubinstein, dînd cîte 8 sonate într-un singur recital sau, în cadrul unui turneu în America (1872), susţinînd 215 concerte în 230 de zile. Sau Bülow, la sfîrşitul unui concert cu ultimele trei sonate de Beethoven, dînd ca supliment Sonata op. 106... Radu Lupu, chiar dacă la fiecare dintre concerte se mai pot formula obiecţiuni, cîntă cu maturitate de gîndire, fără efecte exterioare, cu linişte, intuind spiritul beethovenian.

Trebuie adus un cuvînt de recunoştinţă şi marilor noştri dirijori, în frunte cu George Georgescu, care ştiau cum se cîntă Beethoven. Lecţiile ce erau constituite de repetiţii nu serveau numai tutiştilor ci mai ales interpreţilor. Transmiteau tinerilor muzicieni o veche tradiţie, cu care veniseră din ţările în care muzica era ascultată cu mai multă concentrare, de mai mulţi amatori cultivaţi, ce aveau o exigenţă foarte ascuţită.

Înainte de a putea răspunde dacă există o atît de dorită „şcoală naţională" este interesant de ştiut dacă se poate vorbi şi de alte şcoli. Unii autori cred că aşa zişii „succesori" ai lui Schnabel, Backhaus, Serkin, Kempff, ar reprezenta cu strălucire anumite tendinţe. Marile coordonate ale şcolii germane ar fi: conştiinciozitate muzicală, seriozitate, mai degrabă severitate decît farmec, mai curînd soliditate decît sensibilitate, mai degrabă inteligenţă decît instinct, mai multă chibzuinţă decît strălucire. Şi despre şcoala franceză s-ar putea spune că cei mai mulţi pianişti sînt înclinaţi spre un joc foarte suplu, uşor şi elegant, spre tempi repezi şi sunet transparent. Marguerite Long descrie astfel şcoala franceză: „Transparenţă, exactitate, suplețe. Păstrează simţul proporţiilor. Pianiştii francezi nu se scufundă în taste şi cîntă mai mult din degete şi poignet decît din umăr". Şcoala rusă are foarte vechi tradiţii. Poate că nicăieri nu se munceşte cu atîta asiduitate ca în Uniunea Sovietică pentru a putea subordona tehnica oricăror scopuri expresive. Tehnica instrumentală devine în acest fel o adevărată funcţie artistică, deziderat al şcoalei psihologice contemporane. Americanii reprezintă cea mai nouă grupare cu pretenţii de şcoală. Julius Katchen, Rosalind Tureck, Byron Ianis, Van Kliburn sînt reprezentanţii mai cunoscuţi. Este obiectivă şi eclectica. Fetişizează notele tipărite, căutînd redarea cît mai exactă a textelor muzicale.

Un anumit eclectism găsim şi la şcoala noastră pianistică. Dacă putem grupa deasupra unui numitor comun pianişti cu profiluri atît de diferite, care ar putea fi acest numitor? Procedînd prin excludere, niciodată pianiştii noştri nu au manifestat tendinţa spre o virtuozitate ief-

tină. Cei mai de seamă reprezentanți sînt dublați de remarcabili compozitori sau de personalități polivalente culturale și artistice. Caută cu fervoare expresivitatea, deși de multe ori aspectul tehnic poate constitui o frînă.

Să ne fie îngăduit să amintim de o ramură științifică nouă : semiotica. Orice mesaj artistic este un semn, o codificare a creatorului său, care folosește sau cuvîntul, sau sunetul, sau imaginile. Emoția estetică nu este altceva decît decodificarea semnelor emise de artistul creator. De la curentul anatomo-fiziologic ce a avut atîta răsunet acum cîteva decenii, astăzi educația muzicală pianistică folosește psihologia, pe care își reazimă transmiterea cunoștințelor. Pianiștii noștri nu cîntă niciodată sunete de dragul sunetelor. Comunicarea interumană e înlesnită de transmiterea cît mai eficientă a unor mesaje emoționale, fie ele muzicale.

Iată de ce putem spera că școala noastră românească va putea să vehiculeze din ce în ce mai bine generozitatea umană cu care sînt încărcate mesajele titanului de la Bonn.

PROBLEME DE ÎNȚELEGERE ȘI REDARE A TEXTULUI PIANISTIC BEETHOVENIAN

de DRAGOȘ TĂNĂSESCU

Se impune mai întîi definirea cîtorva noțiuni. Prin „litera" textului unei compoziții, înțeleg aspectul său grafic, așa cum a fost stabilit de compozitor ; iar prin „spiritul" textului, descoperirea semnificațiilor lui, adică interpretarea. Problema se reduce pînă la urmă deci, la raportul dintre compoziție și interpretare, problemă generală a muzicii. Noțiunea „text muzical" — deși atît de des utilizată în limbajul pedagogiei instrumentale —, nu are un conținut definitiv și precis stabilit. Din punctul nostru de vedere, textul muzical poate să cuprindă patru categorii de elemente :

a) elemente de bază sau necesare
b) elemente privind interpretarea
c) elemente de procedură sau de execuție
d) elemente adiacente.

Prima categorie cuprinde indicațiile de înălțimi și durate ale sunetelor. Cea de a doua categorie, indicațiile de tempo, dinamică, și agogică, precum și orice alte însemnări privind interpretarea textului — imixtiuni ale compozitorului în prerogativele interpretului, sau altfel spus, schița viziunii interpretative a compozitorului însuși. Grupul „c" de elemente cuprinde referiri de execuție propriu-zisă, sub aspectul mijloacelor utilizate ca : degetații, distribuirea textului între brațe, pedalizări, etc. Iar în ultimul grup, situăm acele indicații sau sugestii eterogene fenomenului muzical propriu-zis, cum ar fi indicațiile *programatice*, care merg de la formele cele mai succinte — cum sînt titlurile — pînă la adevărate narațiuni.

În creația muzicală se întîlnesc numeroase exemple tipice de asemenea conținuturi ale textului muzical, polii extremi fiind ilustrați de multe din creațiile lui Bach — care nu cuprind decît prima grupă de elemente — elementele necesare — și de romantici și postromantici, la care fiecare categorie de elemente este abundent reprezentată. În noianul unor asemenea însemnări, interpretul va trebui să discearnă caracterul obligatoriu, *sine qua non*, al primei categorii de elemente, elementele necesare și caracterul ajutător, complimentar, dar în același timp *facultativ* al celorlalte categorii. Discernerea acestor două mari grupe nu este dificilă, deoarece numai fără primele, compoziția nu există. Celelalte, indiferent de la cine provin : autor, editor comentator, profesor, interpreți, etc. pot să clarifice, să completeze, să stimuleze sugestiile textului, dar nu exclud nici posibilitatea de a-l stînjeni, devia, sau artificializa. Perfecționarea și inventarea de noi instrumente, evoluția gustului estetic al societății, variabilitatea sensibilității și personalității marilor interpreți generează deseori „infidelități" fermecătoare la adresa exigențelor formale ale celui de al doilea grup de elemente. Descoperirea semnificațiilor unui text nu este de drept în analogie cu conținutul adnotărilor ce i se fac. Căci a interpreta un text muzical, înseamnă a-i găsi formula configurației sale, a corelațiunii elementelor sale atît în interrelațiile lor cît și în raportarea lor la întregul operei, proces în care caracteristicile lor individuale suferă modificări calitative substanțiale. Această formulă — deși prezintă particularități specifice de la interpret la interpret — păstrează în esența ei o constantă datorită invariabilității sursei sale care face piesa recunoscută. Ruptă de această constantă, interpretarea este eșuată, anacronică, nelogică, neconsecventă. În caz contrar, valoarea ei este în funcție tocmai de calitatea *particularităților* exprimate.

În funcție de această formulă configurativă, se nasc toate celelalte elemente pe care le-am grupat sub denumirea de *facultative*, și uneori, chiar *elementele necesare* pot intra în unele inadvertențe cu spiritul pe care ele însele îl generează. Deseori permanentele dispute cu privire la nerespectarea textului din partea unor interpreți pot avea și o asemenea geneză. Discografia marilor interpreți prezintă abundente exemple de asemenea „infracțiuni". Nu este cazul să intrăm în prezentarea lor în rîndurile de față. Interpretul adevărat va ști că, în asemenea situații, „trădarea" compoziției nu va fi prin urmărirea evidențierii spiritului ei — chiar implicînd unele modificări de text — ci prin reproducerea „cibernetică", oricît de perfectă a literei ei. Departe de a fi originalități arbitrare sau prezumțioase, o asemenea atitudine activă a interpretului față de textul compoziției trebuie să se bazeze tocmai pe respectarea esenței lucrării, care ar fi — cum am spus — trădată prin respectarea aprioric, mecanică a literei ei.

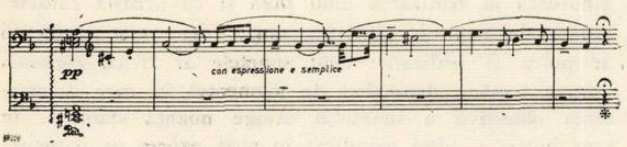
După această introducere de principiu, de stabilire de poziție, vom prezenta numai cîteva exemple din textul pianistic beethovenian, problema de mai sus nefiind bine-înțeles circumscrisă numai la ele și nici numai la acest compozitor.

Din conspectarea a numeroase ediții ale sonatelor lui Beethoven și compararea unora din ele și cu fotocopiile originalelor — în măsura în care am avut putința să le cunoaștem — am desprins mai multe situații care nasc „litigiul" dintre litera textului, așa cum este scrisă, și spiritul său. Fără a urmări o ierarhizare a acestor situații, le vom prezenta pentru claritate grupate pe probleme, începînd cu cele cu caracter facultativ mai accentuat.

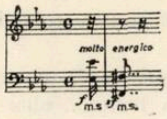
Din punct de vedere al *indicațiilor programatice*, compozițiile pentru pian ale lui Beethoven. ne scutesc de

evadările extramuzicale atît de abundente în muzica romantică. Cîteva titluri ca *„O claire de lune"*, dată *Sonatei în do diez minor*, *„Pathétique"* celei în do minor,! *„L'Aurore"* celei în Do major sau ceva mai caracteristic: *„Les adieux, l'absence et le retour"* dată *Sonatei în mi bemol major*, etc. sînt departe de a ne împinge spre emoţiile şi sentimentele banale din viaţă *din ale căror materiale arta muzicală îşi construieşte edificiile sale emoţionale inedite*. Aceasta pentru a nu mai remarca că unele titluri nici măcar nu aparţin iniţiativei compozitorului. Între litera textului şi spiritul pe care aceste titluri vor să-l invoce sînt diferenţe numai de grad.

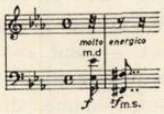
Trecînd la însemnările de *procedură sau execuţie*, interpretul se întîlneşte deseori cu indicaţii în text, nu dintre cele mai proprii. Iată un exemplu privind pedalizarea.



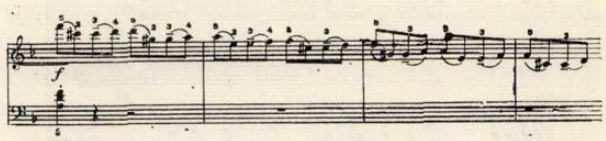
La acest recitativ din *Sonata op. 31 nr. 2 în re minor*, autorul indică o pedală continuă. Cu toată explicaţia pe care Czerny, elevul său, o dă acestei pedalizări, afirmînd că autorul ar fi urmărit o sonoritate ceţoasă, învăluitoare, am spune astăzi — cu tente — impresioniste — sonoritatea mult mai amplă a pianelor moderne ar produce un efect negativ de învălmăşire, murdărire sonoră. Nici o ediţie modernă nu mai îndrăzneşte s-o indice, cu toată gigantica autoritate a autorului, propunîndu-se fel de fel de soluţii ca: pedalizări tremolate, întrerupte, „semi-pedale" etc. Mi se pare că o soluţie sonoră acceptabilă ar putea fi realizată cu o nouă pedală — „pedala de selecţie şi de rezonanţă" — care ar putea să reţină în vibrare pînă la sfîrşitul recitativului numai arpegiul iniţial[1]. Situaţii foarte interesante întîlnim şi cu privire la capitolul „aplicaturii"[2]) din sonatele lui Beethoven. Marele compozitor nu a dat în general prea multe indicaţii de degetaţii, şi privirea grafologică a manuscriselor sale arată că tensiunea sa emoţională nu-i permitea să se oprească la asemenea indicaţii pedagogice. Totuşi, fatal prin însăşi modalitatea de scriere, distribuirea textului muzical arată cu claritate sarcinile de execuţie ale fiecărei mîini. Un adevărat misticism a făcut pe mulţi interpreţi, chiar de mare valoare, editori sau comentatori, nici să nu-şi pună problema altor posibilităţi de distribuire a notelor decît cele indicate de autori, mai ales cînd era vorba de compozitori de prestigiu. Cînd argumentul: „aşa a vrut autorul" nu este considerat suficient, se invocă misterioase efecte sonore, care în nici un chip n-ar putea fi realizate cu alte modalităţi de execuţie. Se comite eroarea să se atribuie mîinilor precum şi degetelor, caracteristici specifice de tuşeu, ceva în analogie cu mistica cifrelor din antichitate. Pornind de la o asemenea falsă premiză — în vigoare şi astăzi pe o scară întinsă — un muzician şi interpret chiar de talia unui d'Albert, a putut menţiona cu intransigenţă *inadmisibilitatea* de a împărţi între braţe execuţia saltului de septimă, cu care se inaugurează *Sonata op. 111.*



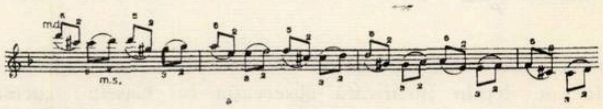
„Este cu totul inadmisibil să folosim maniera de uşurare:



pentru că atenuează sensibil efectul dorit". Care efect şi de ce se atenuează? Nu se poate răspunde, căci este evident că — în speţă — modalitatea *de uşurare* poate realiza un număr de sonorităţi şi o precizie ritmică simţitor mai mari decît execuţia aceluiaşi fragment prin saltul realizat de o singură mînă. În acelaşi sens considerăm cu totul nemotivată poziţia cunoscutului pedagog Neuhaus, care referindu-se la o situaţie similară declară: „... am cîntat alternînd mîinile. *Pasajul mi-a reuşit de minune.* În cursul convorbirii care a avut loc după concert i-am rugat pe studenţi nu care cumva să mă imite în ce priveşte execuţia acestui pasaj, explicîndu-le c-am recurs la această modalitate numai din cauza proastei stări a mîinii mele datorită frigului şi că un pianist sănătos nu trebuie să cînte *decît aşa cum a indicat Beethoven"* (sublinierile ne aparţin). Este vorba de următorul pasaj din *Sonata op. 31 nr. 2 în re minor.*



pe care Neuhaus l-a executat astfel:



Această modalitate nu numai că desfiinţează total dificultatea deosebită tehnică a acestui pasaj, dar creează posibilitatea unei execuţii cu mult mai artistice prin precizia şi amploarea sonorităţilor pe care le realizează, în concordanţă deplină cu caracterul fulminant, de explozie de energie, pe care spiritul textului îl cere. Iată cum o inerţie şi o atitudine fetişizantă poate elimina o soluţie logică, chiar atunci cînd i se recunosc avantajele. Asemenea „fine de neprimire", apriorice, „din principiu", care nu se limitează numai la exemple ca cel de mai sus, au făcut şi continuă să facă mult rău în pedagogia instrumentală. Cînd se va înţelege că muzica este o artă exclusiv auditivă şi deci că modalităţile de prezentare a ei trebuie alese în funcţie exclusiv de rezultatul sonor urmărit, atunci se va renunţa la asemenea „tradiţionalisme" încă puternice care împing pe interpret spre realizări de competiţie sportivă. În acelaşi sens — facem o paranteză — pentru a da un exemplu şi mai tipic.

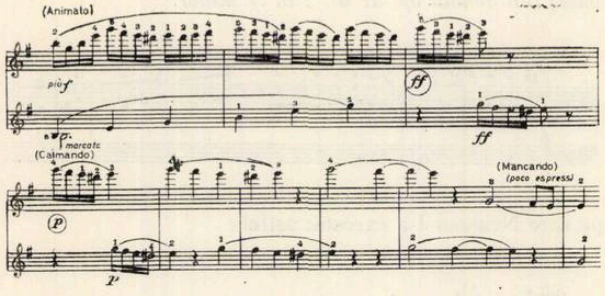
---

[1]) „Lucrări de muzicologie" vol. 4. Conservatorul de muzică „G. Dima" Cluj, 1968, pag. 317.

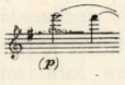
[2]) Înţelegem prin „aplicatură", modalităţile de repartizare a textului muzical, degetelor şi braţelor. *Aplicatura* cuprinde deci şi ceea ce se înţelege în general prin *degetaţie.*

Executarea cu o singură mînă a pieselor scrise de compozitori numai pentru o singură mînă, cu singura motivare că autorul a menționat acest lucru și deci așa trebuie să facem, demască profunda neînțelegere a rolului interpretului în procesul muzical.

Continuînd exemplificările noastre cu privire la unele contraziceri formale între spiritul și litera textului, abordăm acum capitolul *indicațiilor privind interpretarea textului.* Fără îndoială, aceste indicații reprezintă la Beethoven modalități de interpretare de cea mai autentică factură. Dar, nici pe departe nu sînt singurele. Ceea ce este mai grav este că aceste indicații dinamico-agogice — și acest lucru se uită de cele mai multe ori — sînt *concluzii,* nu *premize.* Învestmîntarea dinamico-agogică a textului muzical izvorăște, țîșnește am putea spune, din tensiunea interioară a textului, din acea — mi se pare fericită expresia — *presiune a contextului,* și nicidecum nu sînt „haine" cu care aprioric îmbrăcăm corpul sonor al compoziției. Acest corp creează croiala și nu invers. De aceea atunci cînd interpretul nu *ajunge* la indicațiile de interpretare, ci numai *pornește* de la ele, nu face altceva decît un jalnic mimetism, o caligrafiere sonoră, de care am început să ne cam plictisim. Această formulă dinamico-agogică, care reprezintă propriu-zis formula procesului de configurare a elementelor componente ale compoziției, este departe de a fi unică. Și chiar însuși compozitorul, cînd este și interpret, a dovedit-o deseori, făcînd modificări în această formulă, mai precis *descoperind noi variante configurative* cu pregnanțe mai puternice. De pildă următorul fragment din *Sonata op. 90*



poartă indicația dinamică a autorului însuși. Consider pe deplin justificată observația lui Casela : „acest *p* al lui Beethoven este prematur ; valoarea dinamică a acestei măsuri trebuie să fie *f ;* următoarea *mf ;* ajungînd în *piano* numai la

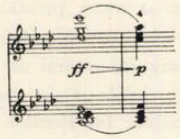


Aceste trepte dinamice sînt de altfel motivate și de indicațiile complementare pe care le face Beethoven : *animato, calmando, mancando,* etc.

Analizînd fotocopia manuscrisului *Sonatei op. 111* constatăm în încheierea ultimei părți — în care tema revine total transfigurată din aspectul său inițial grandios și patetic, într-o viziune visătoare și luminoasă, spiritualizată ca o apoteoză a adevăratei înțelepciuni — că Beethoven ezită în fața indicației *forte* a antepenultimei măsuri. Manuscrisul prezintă inițial indicația *piano,* ca apoi — cu o mînă nervoasă — să o corecteze în *forte.* Evident, prima variantă ar fi modificat radical formula dinamicei anterioare. Dar cîte probleme ridică ezitarea însăși a titanului...

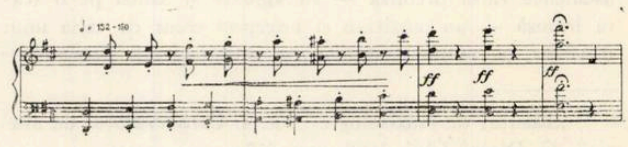
Tot în cadrul elementelor privind interpretarea, semnalăm unele situații cu semnificații cu totul speciale. Întîlnim în textul pianistic beethovenian indicația dinamică *f. p.* sau chiar *f.f.p,* pentru o singură notă sau acord. Se știe că pianul — și aceasta este una din gravele lui lipsuri de expresie — are sunetul nemodelabil după emisie — privilegiul altor instrumente ca de pildă cele cu corzi și arcuș sau cele de suflat. Marele compozitor a făcut pur și simplu abstracție de această lipsă a pianului, și indicațiile sale de mai sus — inexecutabile la pian — nu pot fi înțelese decît ori ca „pregătiri psihice" pentru relațiile dinamice care urmează, ori ca adevărate *invitații* pentru viitorii constructori de instrumente, să se gîndească la realizarea unui pian și cu această caracteristică de expresie. Într-un singur caz aceste indicații ar putea fi realizate : cînd sunetele ar fi cu *coroană,* durata acesteia depinzînd de momentul în care descreșterea obiectivă a sunetului atinge nuanța stabilită. În sens invers — deși neindicat în mod expres pe partitură — interpretarea sunetului *si bemol* prelungit prin coroană — auftaktul care deschide rondo-ul *Concertului în mi bemol* pentru pian și orchestră — solicită după părerea noastră un amplu *crescendo,* nerealizabil la pian. În fața posibilităților actuale ale pianului, mulți concertiști recurg la o dinamică de compromis, un *mp* sau *mf* care nu reușește să se integreze în unitatea structurală. Este un exemplu tipic de *limite ale pianului,* față de problematica artistică pe care aceste capodopere o ridică.

În alte situații compozitorul face următoarea notare :



Este evident că descreșterea dinamică a acordului de note întregi, nu depinde de voința interpretului ci de durata lui — sunetele pianului avînd — după cum se știe — un *descrescendo* obiectiv. Această notație o putem însă interpreta ca o subtilă sugestie făcută interpretului de a alege acel *ff* și acel *p,* care să nu producă un *efect* contrastant, (se exagerează uneori caracteristica unei dinamici contrastante la Beethoven) ci de *așezare,* de stingere a tensiunii primului acord. Este un exemplu care relevă acea rară și totodată necesară aptitudine a pianistului de a simți și *„ceea ce nu se aude",* ceea ce se află *„între note".*

Tot o problemă specială o ridică și modul de notare a rapidelor alternanțe de octave din prima parte a *Sonatei op. 10 nr. 3,* din care reproducem un fragment



Diferențierea dintre *staccato*-urile pătrimilor de la mîna stîngă și a optimilor de la dreapta este pur teoretică. Căderea pe timp a pătrimilor și în plus rezonanța mai puternică a registrului grav al pianului acordă

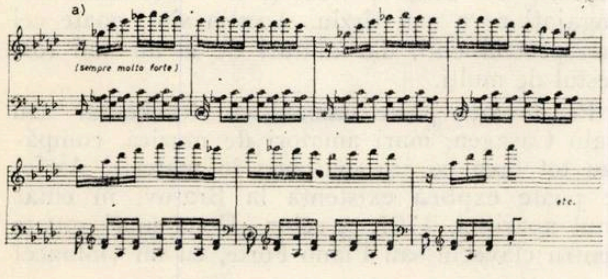
acestor octave un rol conducător fără să fi fost necesară vreo diferențiere de *staccato* care practic nu se poate nici realiza, nici auzi în acest tempo.

Este o mare greșeală pedagogică să se ceară elevului în faza *studiului rar și a mîinilor separate* să diferențieze durata acestor *staccato*-uri. Nu se antrenează decît o mișcare străină celei necesare execuției în tempo. Explicația pe care o dăm acestei „ortografii" a lui Beethoven nu ține de scrierea muzicală, octavele se puteau scrie tot atît de bine numai în optimi și la mîna stîngă. Credem că este vorba mai mult de o *scriere fonetică* — am putea spune — care ridică o problemă esențială pentru interpret — aceea de a găsi modalitățile de execuție în funcție de cum *se va auzi* nu cum *se vede* textul. În cazul de față — o simplă alternare egală a brațelor cu rolul conducător pentru mîna stîngă.

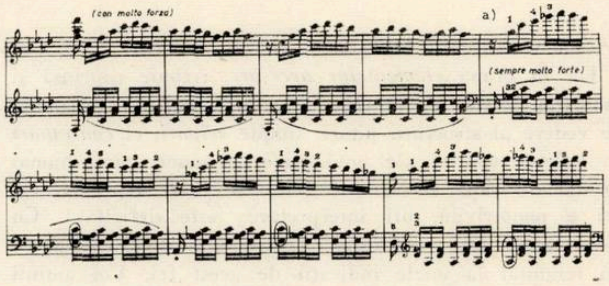
Tot în cadrul *elementelor privind interpretarea* intră desigur stabilirea tempo-ului piesei — element determinant al caracterului ei. Indicațiile de tempo ale lui Beethoven s-au limitat de obicei la expresiile tradiționale: *Presto, Allegro, Andante* etc. Într-o singură sonată face o indicație precisă metronomică, în celebra *„Sonata für Hammerklavier" op. 106.*

Dacă interpretul în celelalte indicații și-a putut face iluzia că a intuit „voința compozitorului", de data aceasta problema nu mai are echivoc. Autorul indică metronomul doimea = 138. Dar marii interpreți nu-și construiesc nici unul interpretarea în cadrul acestui tempo ci — cel mult — a celui sugerat de Bülow, mult mai așezat de doimea = 112 în care densa majestuozitate a acestei sonate se poate desfășura cu mai multă pregnanță. Indicația de tempo a lui Beethoven îți dă senzația unui *conflict* între compozitor și compoziție. În fond nu este nici un conflict ci aspectele diferențiate între *prerogativele compozitorului* și *cele ale interpretului*, problemă pe care o vom adînci într-un alt studiu.

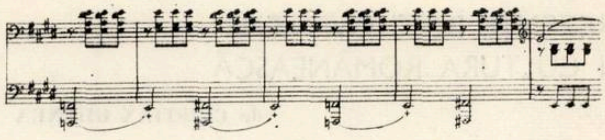
În fine, abordăm acum cea mai dificilă și delicată problemă, privind grupa elementelor denumite de noi, *de bază sau necesare.* Scăpări de note, omisiuni de accidenți etc. sînt greșeli materiale pe care orice cercetător atent le poate descoperi, nefăcînd prin aceasta decît o muncă de corectură de categoria rectificărilor greșelilor de tipar. Nu la acestea ne referim și conspectarea originalelor cu reproducerea lor tipărită, semnalează deseori asemenea situații. În această categorie am include chiar și unele notări precise ale compozitorului, dar care se impun cu evidență ca simple neatenții, nu însă din motive grafice. Iată de pildă următorul fragment din *Sonata op. 57*, așa cum ni-l atestă transcrierea riguros exactă după manuscris pe care a făcut-o Bülow.



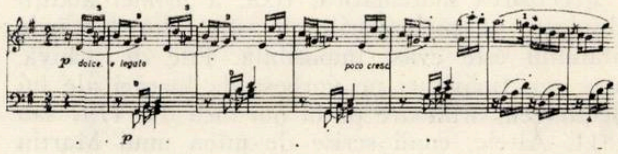
Nu numai prin analogie cu motivul similar al primelor patru măsuri, dar prin evidența curgerii liniei melodice de la mîna dreaptă în unitatea ei structurală, „inițiativa" tuturor edițiilor de prestigiu de a modifica astfel basul de la mîna stîngă, se impunea cu evidență:



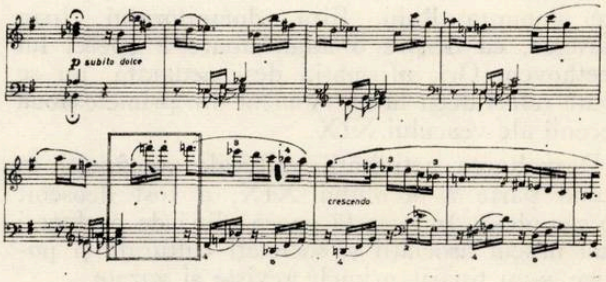
De asemenea, Casela observă pe drept cuvînt că Beethoven în patosul inspirației sale, deseori se izbea cu „des griffes de lion furieux", de limitele ambitusului claviaturii pianului de pe vremea sa, mai restrînsă cu două octave decît a celui de azi. Iată de pildă următorul fragment din *Sonata op. 14 nr. 1*, unde completarea la octava inferioară a sunetului *mi* (însemnat cu o cruciuliță) este firească:



Într-adevăr, ne explicăm această omisiune prin simplul fapt că pianul lui Beethoven nu cuprindea și această clapă. În sens invers, limitele discantului pianului, îi creează compozitorului sacrificii similare. Iată de pildă prima temă a *Sonatei op. 14 nr. 2 în „Sol major"*.

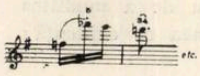


Se observă modificarea următoare (notele încadrate) cînd se reia tema în *Mi bemol major.*



Este evidentă piedica obiectivă, care, pe pianele moderne, este absurd s-o mai menținem. Pasajul încadrat,

va trebui — tocmai pentru a respecta linia melodică inițial imprimată — să fie corectat astfel :



Asemenea situații întîlnim și în alte sonate.

Tot în grupa *elementelor necesare,* trebuie cuprinsă și indicația *barelor de repetiții.* Ele nu reprezintă din punct de vedere al structurii piesei, simple *reluări,* ci *continuări* cu valențe sporite ale unui material sonor, care, numai formal coincide. Într-adevăr, cînd se *simte repetiția,* ea, ori e nepotrivită, ori interpretarea este deficitară. Cu toată autoritatea autorului, astăzi, mai toți interpreții au renunțat la unele indicații de acest fel. Voi aminti numai de finalul *Sonatei op. 57,* unde deși Beethoven insistă asupra repetiției prin indicarea primei și secundei *volta,* totuși evidența nu numai a inutilității ei, dar chiar și ruperea flagrantă a tensiunii crescinde, impune renunțarea la repriză.

„Il n'y a pas de règle qu'on ne peut blesser à cause du schöner" — a spus textual, însuși Beethoven.

PREZENȚE BEETHOVENIENE ÎN CULTURA ROMÂNEASCĂ

de CRISTIAN GHENEA

Prezentarea exhaustivă a datelor cu privire la interpretarea operei lui Beethoven în țara noastră, a relatărilor despre viața sa etc., este aproape imposibilă. Aceasta provine din faptul că opera sa a constituit o permanență nu numai în viața artistică organizată, dar și în activitatea amatorilor de muzică.

Precizarea matematică, fixă, a primei audiții absolute, pe meleagurile noastre, din lucrările titanului este cvasi imposibilă. File de arhivă, note sau tipărituri ne vorbesc de lucrări ale lui Beethoven, aflătoare pe la noi încă din 1797 sau 1811. Altele, copii scrise de mîna unui Martin Polder care s-a stins la 1815, nu sînt datate, dar ne apar de asemenea contemporane compozitorului.

Pe de altă parte, o notiță din „Istoria muzicii la Români" de M. Gr. Poslușnicu, vorbește despre domnița Ralu, fiica domnitorului Ioan Caragea, ca despre o admiratoare a operei lui Beethoven. Ori, afirmația deși nedatată, nu se poate referi decît la un moment din primele două decenii ale veacului XIX.

Dezvoltarea activității culturale românești în prima parte a secolului XIX, a fost deosebit de complexă. În această epocă plină de prefaceri s-au născut asociații și societăți culturale și politice, s-au tipărit primele reviste și gazete.

Tot atunci, pe scene modeste sau improvizate, au avut loc poate primele reprezentații muzicale, de vodevil, balet sau operă. Unele dintre acestea, și ne aflăm la finele veacului XVIII, s-au datorit unor compozitori localnici, ca spre exemplu sibianul Anton Hubacek.

Cultura țărilor române la acea răscruce de veacuri — ca și a multor altor țări din Europa, a fost dominată de curentul cultural-ideologic al iluminiștilor. Această ideologie progresistă începuse să pătrundă la noi mai cu seamă în cea de a doua jumătate a veacului XVIII, ca să ajungă la un moment de maximă afirmare în prima jumătate a veacului XIX. Noua ideologie oglindea în mod fidel prefacerile epocii, exprima năzuințele forțelor sociale progresiste, cele mai înaintate, fiind în opoziție fățișe cu vechile orînduiri și cu ideologia acestora.

Atunci au început să apară acei muguri care prefațau mișcarea lui Tudor și revoluția din 1848. Apropierea a tot ceea ce era mai înaintat, antagonic orînduirii feudale în declin, constituie caracterul principal al epocii, caracter izvorît din necesitățile vieții.

Setea de cultură și artă mai cu seamă, setea de știință manifestă în epoca respectivă, erau susținute de un puternic avînt novator. Roadele n-au încetat să apară. Pentru acoperirea acestor necesități se dezvoltă învățămîntul și sînt aduși din străinătate profesori. Tineri pleacă peste hotare la studii. Printre profesorii veniți din alte țări, erau destui de muzică, mai cu seamă pentru clavir.

Într-un astfel de complex de împrejurări, nu lipsit de contradicțiile inerente, apar mai întîi lucrări de proporții mai mici, sau fragmente din compoziții mai întinse ale lui Beethoven. Aceste lucrări apar mai cu seamă pentru că titanul era considerat ca un revoluționar și ca un compozitor care rupsese zăgazurile vechii științe muzicale și ridicase noul pe trepte încă nebănuite.

Atitudinea față de lume și muzică a marelui compozitor, atitudinea sa față de evenimentele epocii respective răspundeau țelurilor contemporanilor săi. Considerăm că acest fapt este poate cel mai important în pătrunderea operei beethoveniene, și în țara noastră, și rapida ei extindere. Pe de altă parte era o operă profund națională ce putea servi drept model.

O altă cale de pătrundere a constituit-o venirea în țară a unui număr de profesori germani, sau cehi care-i gustaseră opera fie la Viena unde în 1824, în februarie, s-a redactat acea suplică a admiratorilor săi, fie din alte orașe germane.

Eduard Kreiwig, cunoscutul director de trupă de teatru, vine la București trimis de frații Paciura din Brașov, Wist și I. Wachmann sînt angajați ceva mai tîrziu. Aceștia sînt, poate cei mai proeminenți, dar alături de ei au mai fost destul de mulți.

Pe de altă parte oameni ca Bruckental sau Ralu Caragea, mari amatori de muzică, cumpărau tot ceea ce era mai nou în materie. Astfel se poate explica existența la Brașov, în chiar anul apariției, 1797, a celor „Două mari sonate pentru clavecin sau Piano-Forte, cu un violoncel

Palatul Ateneului

Duminică 14 Decembrie 1914
orele 2 , p. m. precis

IX-a SIMFONIE

de **Beethoven**
pentru
Soli, Cor şi Orchestră

prima audiţie integrală în România
sub conducerea D-lui

G. ENESCU

dată în
Beneficiul Societăţei „Crucea Roşie Română"
cu concursul

D-nei L. Drăgulinescu, (Sopran) D-rei M. Georgescu, (Alt) D-lui A. Vrăbiescu, (Tenor) D-lui G. Palescu (Bas)

şi

Orchestrei Ministerului Instrucţiunei Publice
(Director D-nul *D. Dinicu*)
şi a
Societăţei Corale „Carmen"
(Director D-nul *D. G. Kiriac*)

Programa:

1. **Rimsky-Korsakow**, Scheherazada. Suită simfonică în 4 părţi
   [illegible] solo D-nul **G. de Kreuz**.
   1. [illegible]
   2. [illegible]
   3. [illegible]
   4. [illegible]
2. **Paul Dukas**, L'apprenti sorcier (Scherzo)
3. **Beethoven**, Simfonia 9-a (Re minor)
   pentru Soli, cor şi orchestra.
   a) Allegro ma non troppo
   b) Molto vivace
   c) Adagio molto e cantabile
   d) Gioia [illegible] (Traduse de I. D. Bericu)

FILARMONICA
SALA ATENEULUI

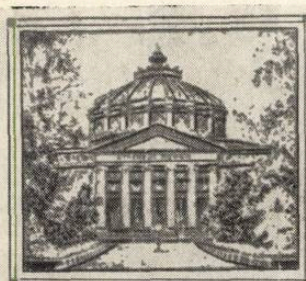
SONATELE PENTRU PIAN DE BEETHOVEN
CICLUL COMPLECT
în ordine cronologică

executat de marele pianist

WILHELM KEMPFF

A PATRA SEARA
LUNI 25 OCTOMBRIE 1943

Programe de sală



PALATUL ATENEULUI
STAGIUNEA
1920—1921

Miercuri 9 Martie 1921, orele 9 seara

Concert Simfonic Extra-ordinar

condus de
George Georgescu

PROGRAM:

Beethoven: Uvertura „Leonora" No. 3
BEETHOVEN: Simfonia No. 9 (în Re minor) op. 125
pentru orchestra, solişti şi cor
a) Allegro ma mon troppo un poco maestoso
b) Molto vivace (Scherzo)
c) Adagio molto e cantabile
d) Finale: Presto—Allegro ma non troppo—Alla marciale — Adagio divoto — Allegro energico—Prestissimo—Maestoso.

SOLIŞTI: *D-nele Drăgulinescu-Stinghe* (sopran) *Elena Şeinescu* (alt) *D-nii Vasile Rabega* (tenor) *Alexandru Lupescu* (bariton bas)

Corul Societăţei „CARMEN" sub conducerea profesorului D. G. KIRIAK

Preţul programului lei 5

Institut de Arte Grafice „CARMEN-SYLVA" Str. Regală 6 bis

FUNDAŢIA CULTURALĂ „PRINCIPELE CAROL"

SALA „DALLES"

CICLUL COMPLECT

al celor 18 quartette de

BEETHOVEN

DAT DE QUARTETTUL DE COARDE
„THEODORESCU"
(Alex. Theodorescu, Ludwig Feldman, Leon Mendelsohn, Iosef Thaler)

Sunt 9 ani de când **quartettul Rosé** a executat la Ateneu, în faţa unor săli arhipline — **pentru întâia şi unica oară în România** — toate 18 quartettele lui Beethoven.

Quartettul **„Theodorescu"** este prima asociaţie de muzică de cameră românească, care se încumetă să execute acest tur de forţă.

BIILETE CU 30, 40, 60 şi 80 LEI, LA AGENŢIA FEDER

Al treilea concert din acest ciclu va avea loc Sâmbătă [illegible] Decembrie şi va oferi audiţia primelor două quartette op. [illegible] (Fa major şi Mi minor).

Anul IV — 1861. No. 56. Mercuri 29 Noembre 1861

INDEPENDINȚA

JURNAL POLITIC, COMERCIALE ȘI LITERAR.

Editor și administrator Stefan Raschinescu.

REVISTĂ POLITICĂ

FOILETON.

BEETHOVEN

A. SCHINDLER.

DEPREDIUIREA VALORII

1

ECO MUSICALE

DI ROMANIA

Anul. I. — No. 27. Sâmbătă 11 Aprilie 1870.

DIAR DE MUSICĂ, BELE ARTE, TEATRURĬ ȘI VARIETĂȚĬ — GIORNALE DI MUSICA, BELLE ARTI, TEATRI E VARIETA

ABONAMENTELE: In capitală pe 12 luni . . . 16 lei noui; 6 . . . 8 . . . Pentru străinătate se adaugă portulŭ.

ESE NUMAI SAMBATA. Unŭ numĕrŭ 40 bani.

INSERȚIUNI ȘI RECLAME: Reclame și inserțiuni rîndul 1 leŭ noŭ. Anunciuri rîndul 30 bani. Scrisorile nefrancate nu se primescŭ.

Pentru tot ce privesce Administrația și Redacția a se adresa la D. A. Gebauer, magasinul de Musică, Calea Mogoșoei No. 37

LUDOVIC VAN BEETHOVEN

Distinsa nóstră Societate Filarmonică, voindŭ să solemnisese memoria acestui ilustru compositorŭ, cu ocasiunea centenariului nascerii sĕle, ce cade în acestŭ anŭ, dă unŭ mare *Festival* musicalŭ în onórea sea. Din partea nóstră ne grăbimŭ și noi a da biografia acestui mare omŭ.

Beethoven (Ludovic, Ionŭ) s'a nascutŭ la Bonn în Prusia în 17 Decembre 1770 dintr'uă familiă originară din Maestricht. Abia era de cinci anĭ cândŭ tatălŭ sĕŭ, tenorŭ în serviciulŭ Capelei electorului din Colonia, lŭ învĕța principiele musicei; dér, după câte dicŭ cea mai mare parte din biografi, se pare că junele *Beethoven*, alŭ cărui nume avea mai târdiŭ să caracterisese uă epocă întrégă a artei, nu manifestă la începutŭ nici una din acele dispositiuni precoci, cari de ordinariŭ suntŭ indiciele unui geniŭ nascendŭ, și tatălŭ sĕŭ ensuși fu silitŭ forte adesea de a usa de medii de rigore spre a lŭ forța la studiulŭ pianului; aceleași contrarietăți încerca și în studiulŭ vioreĭ, ale căreĭ dificultăți elŭ nu le putu nici uă dată învinge. Slabele medilóce ale familiei sĕle nu permeteau de a i plăti unŭ profesorŭ. *Van der Eder*, organistulŭ Curțiĭ, ca unŭ adevĕratŭ artistŭ, i oferi gratis lecțiunile sĕle, și cu stăruință parvenĭ a învinge desgustulŭ ce elevulŭ sĕŭ avea pentru acestŭ instrumentŭ și în puciun timpŭ lŭ

LUIGI-VAN-BEETHOVEN

La nostra distinta Società Filarmonica, volendo solennizzare la memoria di quest' illustre Compositore in occasione del centenario della sua nascita, che cadrebbe in questo anno, dà un gran *Festival* musicale in suo onore. Dal canto nostro volendo noi pure concorrere a questa solennità ci affrettiamo a darne la Biografia.

Beethoven (Luigi Giovanni) nacque a Bonn in Prussia il 17 Decembre 1870 da una famiglia originaria di Maestricht. Avea appena cinque anni, allorchè suo padre tenore addetto alla Cappella dell' elettore di Colonia, gl' insegnò i principii della musica: ma per quanto ne dicono la maggior parte de' biografi, sembra che il giovane *Beethoven*, il di cui nome solo doveva più tardi caratterizzare tutta un' epoca dell' Arte, non manifestò sul principio nessuna di quelle disposizioni precoci, che ordinariamente sono indizio d'un genio nascente, e suo padre istesso fu obbligato spessissimo ad usare de' mezzi di rigore onde forzarlo allo studio del piano: le istesse contrarietà egli provava per lo studio del violino, le di cui difficoltà egli non fu mai in caso di superare. Le deboli risorse della sua famiglia non permettevano di pagargli un professore. *Van der Eder*, organista della Corte, da vero artista, gli offrì gratuitamente la sua assistenza, e pervenne a forza di pazienza a vincere il disgusto che il suo allievo a[illegible] questo istrumento ed in poco tempo a fargli fare [illegible]

2

1. Biografia lui Beethoven de Schindler în „Independența" din 29 noiembrie 1861 (col. V. Cosma)
2. Eco Musicale di Romania
articol comemorativ cu prilejul centenarului nașterii
3. și 4. Expunerea de motive a direcției Ateneului Român și primul program al seratelor literar-musicale

3

ATHENEUL ROMAN

Duminecă 3 Marte 1868

I^a SERATA

LITTERARIĂ - MUSICALĂ

PROGRAMMĂ

1. **Introducțiune**: despre **bellele-arte.** Convorbire de *D. C. Esarcu.*
2. **Quatuor instrumental** in *ut mineur*, de **Beethoven**, essecutatŭ de DD. *Louis Wiest, F. Wiest* fiul (vióră), *Raith* (alto) și *Sulzer* jun. (violoncellŭ).
3. **Cavallerulŭ de Toggenburg**, balladă de **Schiller**, tradusă în versuri de D. **I. Heliade R.**; declamată de D. *St. Vellescu*, și insoțită pe piano de D-na *Constanția Philippescu.*
4. **Meditațiune** de **Gounod** assupra primului preludiu allŭ lui **S. Bach**, essecutată de Dómna *Efrosina I. Văcărescu* (piano), D. *I. A. Cantacuzino* (harmonium), *L. Wiest* (vióră) și *Sulzer* jun. (violoncellŭ).
5. **Marșulŭ** din **Visulŭ unei nopți de Véră**, de **Mendelssohn-Bartholdy**;
6. Uvertura din **Freyschütz** de **C. M. Weber**;

Essecutate pe doĕ piano de Dómnele *Constanția Philippescu, Eleonora Riureanu*, și D-niĭ *I. A. Cantacuzino*, și *Eduard Wachmann.*

ÎNCEPUTULŬ LA 8 ORE PRECISE

La 8 ore fără 5 minute tóte ușele vor fi închise.

Preçiulŭ locurilorŭ: Loculŭ 1-iŭ, unŭ icossarŭ. — Loculŭ 2-lea, 3 sf. — Loculŭ 3-lea, 2 sfanți. — Galeria 1 sfanțŭ.

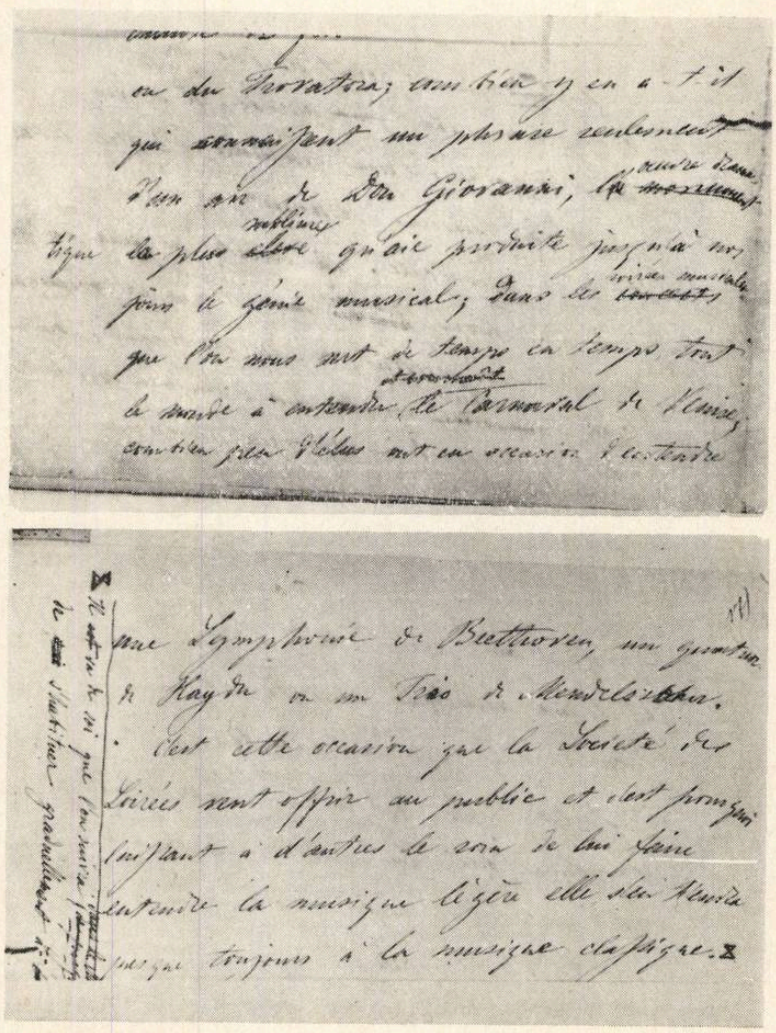
NB. Produsulŭ acestei serate este destinatŭ a servi ca primulŭ fondŭ spre edificarea unei sălli speciale a Atheneului pentru *Conferințe și Serate.*

Intrarea la loculŭ 1-iŭ și allŭ doilea, prin façiada principală, despre Curtea de Cassațiune; la locul allŭ treilea și Galeriă, prin fundŭ subt bolta porței celei mari.

Billetele se află la Membrii Biuroului Atheneului, la Salla Atheneului, de la 10 ore diminéța, la ospelulŭ Hugues și la Fialcovsky.

TIPOGRAFIA LUCRĂTORILOR ASSOCIAȚI

4



ou du Trovatore; combien y en a-t-il qui connaissent un phrase seulement d'un air de Don Giovanni, l'œuvre dramatique la plus sublime qu'aie produite jusqu'à nos jours le génie musical; dans les soirées musicales que l'on nous sert de temps en temps tout le monde à entendre le Carnaval de Venise, combien peu d'élus ont eu occasion d'entendre une Symphonie de Beethoven, un quatuor de Haydn ou un Trio de Mendelssohn.

C'est cette occasion que la Société des Soirées veut offrir au public et c'est pourquoi laissant à d'autres le soin de lui faire entendre la musique légère elle s'en tiendra presque toujours à la musique classique.

obligat compuse şi dedicate majestăţii sale Frederic Wilhelm II rege al Prusiei", sau a oratoriului „Cristos pe muntele Măslinilor" [1]) din 1811, tipărită la Breitkopf şi Härtel, la Leipzig. Din această ultimă lucrare mai există la muzeul Bruckenthal din Sibiu un manuscris conţinînd un fragment numai „Preiset ihn, ihr Engelschöre". Manuscrisul este databil pînă la 1820, deci a circulat în timpul vieţii compozitorului. De asemenea, fragmente din Missa Solemnis ca Agnus Dei sau Kyrie, au circulat în copii manuscrise cam la aceeaşi epocă.

II

Beethoven avea publicul său permanent şi la noi, după cum avea să remarce mai tîrziu un cronicar muzical [2]). Erau oameni, spunea el, atraşi la concerte de către „muzica ardentă a lui Beethoven".

Aplecarea spre partea romantică, duioasă a vieţii lui Beethoven se vădeşte începînd cu primele biografii, traduse sau prelucrate, care încep să apară în Independenţa (1861), Eco Musicale di Romania (1870), Lyra Romana (1879) etc. ca să fie oarecum asemănătoare şi în conferinţele lui Trancu-Iaşi, în broşura apărută în 1927, sau în romanele lui Ury Benador.

Biografia publicată în patru numere succesive din Eco Musicale, pare deosebit de amplă pentru epoca respectivă. Posibil redactată de directorul gazetei, profesorul Gennaro Gargiulo de la Conservatorul bucureştean, scoate în evidenţă şi latura filozofică a muzicii beethoveniene, bineînţeles la nivelul respectiv.

„Se ocupase încă mult cu istoria şi filozofia şi nu-i era străină nici una din marile probleme ale destinelor omeneşti /.../ Muzica sa fu impresionată de aceste idei" [3]).

Această remarcă rupe şirul consideraţiilor de ordin pur literar, asupra lui Beethoven. El ne apare aici nu numai ca un inspirat, dar şi un foarte apropiat de sufletul omului, al omului obişnuit. Este de fapt o motivare a faptului că muzica sa, în genere, fusese primită cu înflăcărare de mulţimi.

Pornind de la concepţia eroului se ajunge la cea a demiurgului a celui similar creaţiunii care depăşeşte latura pur muzicală a activităţii sale. Textul respectiv se referă la modul în care a fost compusă Simfonia a IX-a.

„Adesea în mijlocul unor nopţi adînci, luminată de repezi raze de lumină, eşau gemete surde, rumori extraordinare /.../. În urmă, dulcea linişte renăştea şi umbrele pierzîndu-se lăsau să se întrevadă rîzătoare peisaje şi sufletul artistului se auzea suspinînd cu fericire la ecoul depărtat al văilor care repetau naivele şi simplele melodii, apoi, de o dată, înălţîndu-se către cereştile regiuni, puternica sa armonie izbucnea într-un Imn de bucurie ce semăna cu vocea creaţiunii" [4]).

Deci cu toată naivitatea modului în care este redactat textul, se încearcă un portret, anume cel al demiurgului, al titanului. Deşi mult evoluate, din toate punctele de vedere, biografiile care apar mai tîrziu, menţin portretul schiţat în prima noastră revistă muzicală cu ocazia centenarului naşterii lui Beethoven. Ulterior însă, încep să apară considerente de ordin estetic şi de strictă specialitate uneori, chiar dacă este vorba de o prezentare de popularizare cît de largă.

Cu nouă ani mai tîrziu, în *Lyra Română* figura lui Beethoven este creionată în cadrul mai larg al istoriei muzicii de la finele veacului XVIII, începutul lui XIX.

„Epoca în care Beethoven a conceput magnificele sale simfonii arată punctul culminant al progresului muzicii în Germania [5]).

În continuare se încearcă o caracterizare succintă, un punct de vedere general, asupra operei compozitorului. Poate că lipsa de mijloace, de experienţă face ca această parte să pară prolixă. În genere însă se subliniază „grandoarea şi forţa poetică" [6]) a operei luată *in toto*.

Cherie Novian autorul articolului „Transformaţiunile moderne ale simfoniei", din revista Doina (nr. 26/1884) face un pas înainte în tratarea mai profesionalistă a unei concepţii despre opera lui Beethoven. În materialul respectiv se face o deosebit de largă trecere în revistă a simfoniilor lui Beethoven pentru epoca respectivă. Modul analitic în care abordează problema ne face să credem că avem de a face cu un articol de concepţie şi nu numai cu o compilaţie. Se încearcă o periodizare a operei lui Beethoven, după modele cunoscute, dar şi cu concluzii ce depăşesc momentul în critica muzicală a timpului. Cu toate limitele sale, autorul C. Novian este poate primul în a găsi o concluzie la încercarea de a-l prezenta pe Beethoven, o concluzie nu referitoare la biografie, ci la opera sa : [7]).

„Simfonia în ut minor rămîne modelul cel mai desăvîrşit al splendorii clasice. Pastorala aduce un fel de revoluţiune în artă prin creaţiunea unui tip al cărui inventator fu Beethoven : Symphonia expresivă sau mai bine zis figurativă".

★

Cu totul altele sînt concluziile la care ajung însă unii contemporani ai celor mai sus citaţi. Este vorba de acei care încercau atunci să închege presa cu tendinţe socialiste, presa care avea să se impună opiniei publice prin ideile noi ce le propaga.

---

[1]) Müller, H. Erich — Die Musiksammlung der Bibliothek zu Kronstadt, Brasov, 1930.
[2]) Rodolphe Uhry/novski/ în L'Indépendence Roumaine, 1916 11 ianuarie.
[3]) Eco Musicale di Romania, nr. 30, 1870.
[4]) idem, loc. cit.
[5]) Lyra Română, an. I, nr. 4, 1899, pag. 31.
[6]) Lyra Română, loc. cit.
[7]) idem ibidem.

De data aceasta Beethoven devine un exponent, un întreg, în care omul formează împreună cu opera sa un model al unei epoci. Deşi presa care milita pentru socialism nu avea răgazul necesar să se ocupe de muzică în special, redactorilor ei nu le-a lipsit cultura muzicală sau înţelegerea faţă de muzică.

În unul dintre primele articole-program apărute în presa cu tendinţe socialiste, marele compozitor apare ca un exponent de seamă al civilizaţiei epocii sale. Citarea numelui său nu pare singulară, ci autorul încearcă să explice, pomenindu-l, unul din principiile de bază ale socialismului, munca în colectiv.

„Tot progresul, toată civilizaţia se datoreşte acestei forţe uriaşe care izvoreşte din principiul cooperaţiunei şi a împărţirii muncii pentru un scop comun, în sfîrşit a devălmăşiei. Fără aceasta nu ar fi fost posibile agricultura frumoasă a Babiloniei şi a Asiriei, nici civilizaţiunea greacă şi romană, nici Rafael, nici Dante... nici Beethoven..." [8]).

Cu aproape un sfert de veac mai tîrziu, opera lui Beethoven va fi luată în consideraţie, ca exemplu de organizare ideală, organizare ce ar putea servi drept model societăţii. Ca şi în materialul precedent şi de data aceasta este vorba de un articol program al unui organ de presă socialist. Arhitectonica simfoniilor beethoveniene este citată de data aceasta pentru clădirea unui eşafodaj social la fel de perfect ca şi cel muzical. Pentru acest fapt este utilizată similitudinea în editorialul de mare importanţă pentru gazeta respectivă :

„Într-o simfonie a lui Beethoven, fie ce instrument cîntă altă notă, dar din ansamblul, din împletirea magică a sunetelor diferite se încheagă armonia cea mai divină ;

„Tot astfel, cînd omul va fi liber, el va putea scoate nota individualităţii, a personalităţii sale, de unde va purcede originalitatea fiecăruia, acumulatorul oricărui proces social adevărat ;

„Şi din ansamblul răvăşitelor note ale oamenilor liberi, pe pămîntul liber, se va întrupa cea mai minunată armonie socială, cea mai sublimă simfonie a fericirii". [9]).

★

Ca un fapt singular şi interesant apare influenţa exercitată de opera lui Beethoven asupra istoricului şi filozofului A. D. Xenopol. Cunoscutul istoric a studiat muzica la Conservatorul din Bucureşti, precum şi în Germania, la clasa de pian. Acest studiu l-a făcut complimentar cu celelalte pentru întregirea cunoştinţelor sale ducîndu-l pînă la specializare. Iată ce mărturiseşte însuşi Xenopol în „Istoria ideilor mele" :

„profesorul meu de piano Radecke îmi dăduse să învăţ o sonată de Beethoven op. 1 al cărei final aduce aşa de bine cu un cîntec românesc. Îmi veni în minte să cercetez pentru că caracterul muzicii lui Beethoven îmi păru asemănător muzicii româneşti, cu alte cuvinte dacă muzica se poate colora deosebit după graiul poporan. O idee începu să-mi zbîrnîie prin minte, cînd tocmai cîntam finalul sonatei".

Astfel se născu lucrarea sa de tinereţe „Cultura naţională", lucrare tipărită în Convorbiri Literare" şi care s-a bucurat de mult succes în rîndurile membrilor Junimii. „Este o lucrare absolut originală neluată de la nimenea" — continuă Xenopol. Fără să vrea însă, el merge pe un drum deschis cu cîteva decenii înaintea sa de către Costache Negruzzi în Dacia Literară unde acesta afirmase pentru prima oară în literatura noastră principiul specificului naţional al muzicii.

Plecînd de la Sonata op. 1 pe care o interpreta, Xenopol construieşte o lucrare amplă, unde ideile lui Schopenhauer se vădesc a-l fi influenţat mai cu seamă în partea în care organizează materialul relativ la disciplinele artistice. În ceea ce priveşte partea conclusivă din capitolaşul relativ la muzică, aceasta reprezintă un punct important, un pas înainte pentru momentul în care fusese redactat. Iată ce afirmă Xenopol în final :

„Mişcările cuprinsului sufletesc pe care muzica le exprimă sînt în strînsă legătură cu elementele din care el este compus şi această simplă observare, dacă ne amintim de cele spuse despre natura bucuriei interioare, este de ajuns pentru a proba că muzica face un pas şi mai departe decît artele studiate pînă acuma în facultatea de a lua un caracter naţional după poporul de care se produce" [10]).

Deci principiul caracterului naţional al muzicii este enunţat de către cunoscutul nostru istoric şi filozof din trecut, ca urmare a cunoaşterii operei beethoveniene.

III.

Viaţa de concerte organizate a cuprins întotdeauna în programe piese de Beethoven, indiferent de întinderea lor. Societăţile muzicale din veacul trecut i-au inclus lucrările cu asiduitate încercînd să le realizeze la cel mai înalt nivel artistic. Numai în ultima sută de ani, au avut loc nenumărate festivaluri, dintre care cele mai puţine au fost comemorative.

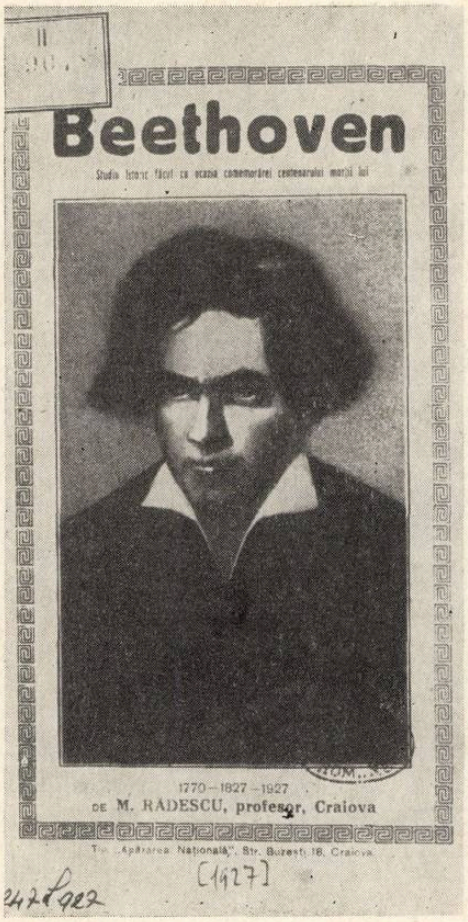
Se crează astfel un repertoriu care atrage lumea predominat (în ordine cronologică) de Ruinele Atenei, Sonata Kreutzer, Uverturile la Egmont şi Coriolan, bine înţeles simfoniile executate mai întîi fragmentar şi muzica de cameră.

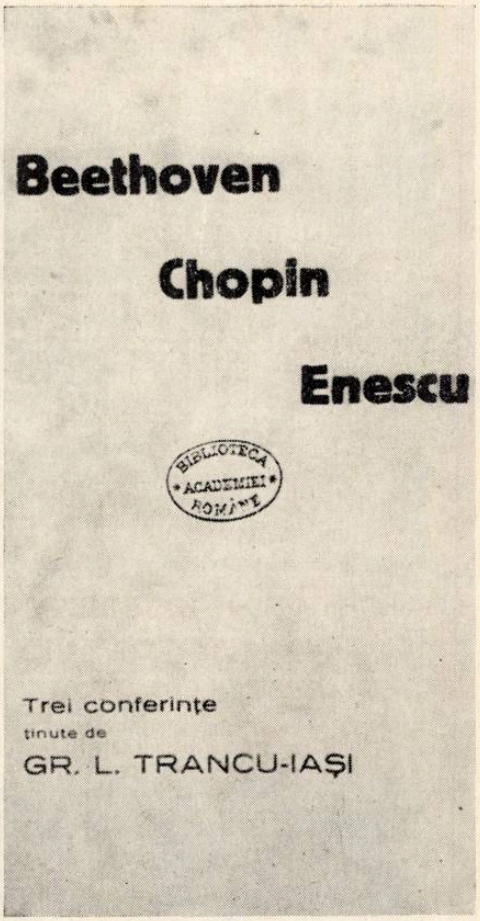
Orchestra şi corul de diletanţi ai Asociaţiei muzicale din Sibiu se pare că deschide seria concertelor organizate în programa cărora fuseseră introduse lucrări beethoveniene. La 8 mai 1839 [11] în sala Redutei se cîntă alături de Haydn, Rossini şi Bellini — corul Liniştea Mării de Beetho-

[8]) N. I. Ce vor socialiştii, I. Producţia în devălmăşie, în Drepturile omului, Bucureşti, 8 iunie 1885.

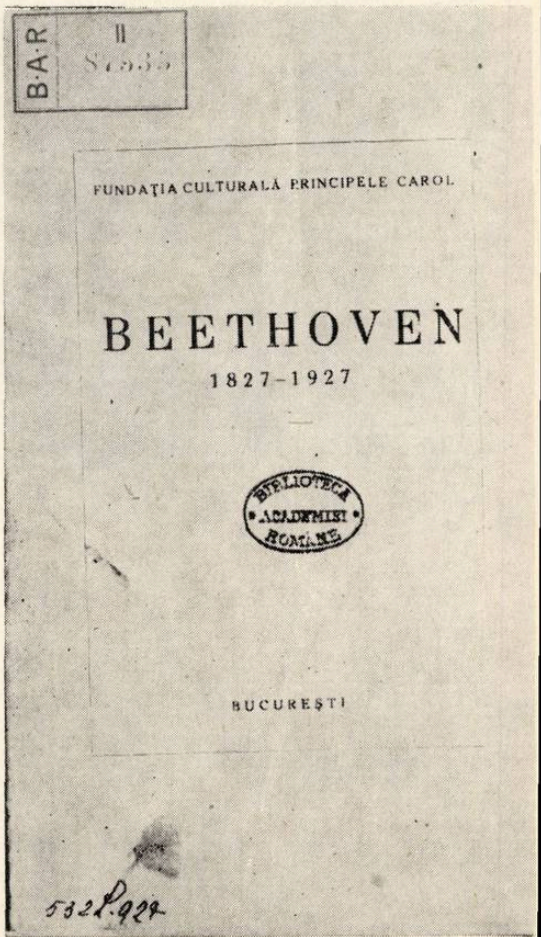
[9]) Cuvîntul nostru, în Vremuri noi, 18 octombrie 1908.

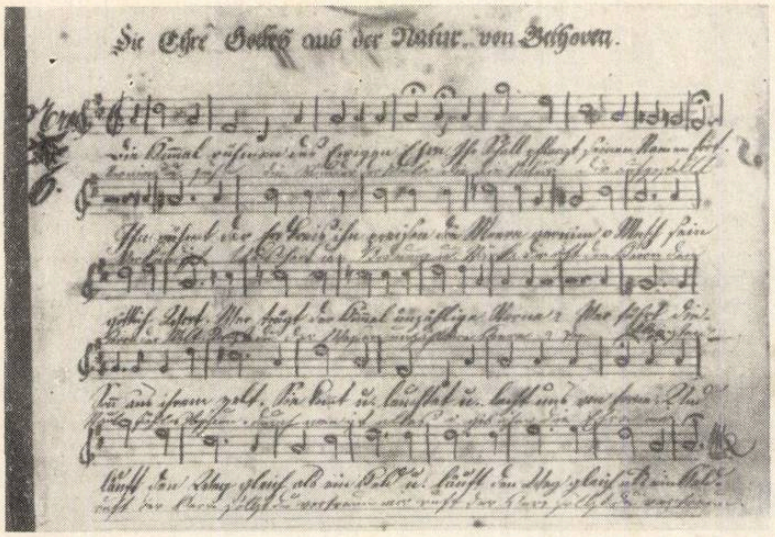
[10]) Xenopol, A. D. Scrieri sociale şi filozofice. Ed. Ştiinţifică, 1967, pag. 136—137.



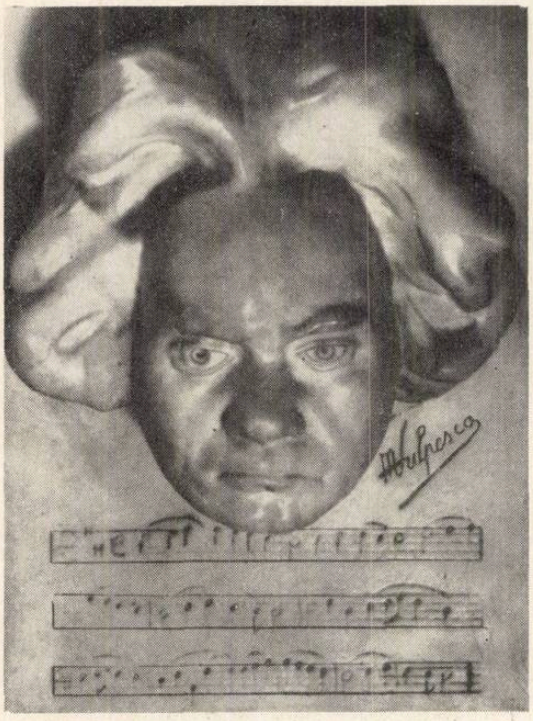


Scrieri comemorative





Manuscris transilvănean de epocă



Bust sculptat de Mihail Vulpescu

FESTIVAL BEETHOVEN

DIRIJAT DE D-l

George Georgescu

cu concursul Soc. Corale CARMEN

sub conducerea D-lui I. CHIRESCU

şi a următorilor soliști:

MARGARETA METAXA — *Sopran*

TANA NANESCU — *Alt*

Şi al Domnilor

MIRCEA LAZAR — *Tenor*

GEORGE FOLESCU — *Bas*

PROGRAM

LUDWIG van BEETHOVEN

1. Simfonia No. 1, în „Do major"

a) Adagio — Allegro
b) Andante con moto
c) Allegro molto e vivace
d) Allegro cor spirito

2. *Simfonia a noua*, în „Re minor", p. orch., soliști şi cor.

a) Allegro ma non troppo
b) Molto vivace (Scherzo)
c) Adagio molto e cantabile
d) Finale: Presto — Allegro ma non troppo — Alla marciale — Adagio divoto — Allegro energico — Prestissimo — Maestoso

Vezi în pag. II programul simfonicului viitor.

programe de sală

FUNDAȚIA CULTURALĂ „PRINCIPELE CAROL"

Duminică 16 Octombrie 1927

PROGRAM:

Ludwig van Beethoven

1) *Uvertura în „Egmont", op. 84.*
2) *Simfonia No. 8, în „Fa major", op. 93*
a) *Allegro vivace e con brio*
b) *Allegretto scherzando*
c) *Tempo di Minuetto*
d) *Allegro vivace*
3) *Simfonia No. 5, în „Do minor", op. 67*
a) *Allegro con brio*
b) *Andante con moto*
c) *Scherzo (Allegro)*
d) *Finale (Allegro).*

Duminică 30 Octombrie, ora 11 a. m.
PRIMUL CONCERT SIMFONIC
dirijat de d.
Hermann SCHERCHEN

ven ; — cu două decenii mai tîrziu la 17 martie 1859 corul Asociației corale bărbătești din Brașov își include în repertoriu lucrarea „Die Ehre Gottes auf der Natur“[12]). Ulterior, lucrarea a mai fost cîntată tot la Brașov, dar și în diferite localități ca Apoldul de Sus unde corul de amatori și-a inclus-o în program în 1864.

În anul 1868, Ateneul Român din București înființează seria seratelor literar-muzicale. În expunerea de motive existentă la dosar, redactată posibil de către președintele Ateneului C. Rosetti, se arată necesitatea executării operelor lui Beethoven : „Cît de puțini aleși au avut ocazia să asculte o simfonie de Beethoven !“ — scria el. Aceste serate aveau un caracter de popularizare după cum se prevedea în prospect și se adresa publicului Capitalei de toate clasele“.

La 3 martie 1858 s-a deschis seria seratelor literar artistice, în program figurînd un „quatuor instrumental in ut mineur“ de Beethoven executat de către Luis Wiest (vioară), F. Wiest (vioara II-a), G. Raith (violă) și Sulzer (violoncel). În programul seratei următoare apare un „septuor“ din care s-au executat fragmente (4 aprilie 1858), iar la 14 ale aceleași luni un „sextuor pe instrumente de vînt“.

Cu ocazia centenarului nașterii la 1870, Societatea Filarmonică Română dă la 8 decembrie poate primul mare festival Beethoven ce a avut loc în țara noastră. Cele două părți ale programului au cuprins nu mai puțin de zece piese :

Partea I.

1) Uvertura din Egmont

2) Andante din Simfonia în Ut minore

3) Allegretto Scherzando din Simfonia în fa majore

4) Romanța pentru vioară și orchestră executată de d. Hübsch

5) Marș și chor din „Ruinele Athenei“ executat de elevele azilului Elena Doamna împreună cu elevii conservatorului.

Partea II

6) Uvertură din Coriolan

7) Fragmente din septuor executate de d-nii L. Vist (vioară), G. Raiht (alto), C. Dimitrescu (violoncellu), Mezzadri (contrabassu), Voigt (clarinetă), Richter (fagotto) și Leeb (cornu).

8) Chorul prisonierilor din opera „Fidelio“ executat de elevii Conservatorului.

9) Fragmente din Quartetto în do minor executat de d-nii Ed. Hübsch, N. Voinescu, Scholtisch și C. Dimitrescu.

10) Simfonia în la majore.

a) Poco-sostenuto-vivace. b) Allegretto c) Presto d) Allegro con brio.

Orchestra va fi dirijată de d. Eduard Wachmann capul orchestrei Societății“.

Din relatările presei timpului reiese succesul de care s-a bucurat.

[11]) Weis, W. Die Konzerte des Hermannstädter Musikvereins 1839—1889. Sibiu 1889, p. 17.

[12]) Philippi, F. Geschichte des Kronstädter Männer Gesangvereines, Brașov, 1884, p. 27.

Cronicarul de pe atunci al lui *Eco Musicale* releva într-un articol amplu și critic modul în care s-au executat lucrările:

„O splendidă sărbătoare fu dată marțea trecută de Societatea Filarmonica Română în onoarea lui Beethoven.

... Omagiul ce se da memoriei marelui compozitor a atîtor capodopere ne arată în destul cît muzica e stimată de această societate și ne vom mărgini numai a arăta care din aceste piese executate cu cea mai mare preciziune au reușit mai plăcute publicului“[13]).

În continuare scoate în evidență interpretarea lui Hübsch și a corurilor conduse de bătrînul profesor Ion Cartu și Ed. Wachmann care cîntaseră numai „Ruinele Atenei“, căci „corul prisonierilor din Fidelio“ deși fusese în program nu s-a executat.

Începuturile, deși fructuoase nu au fost deloc ușoare. Totuși, încetul pe încetul, opera lui Beethoven se impusese marelui public românesc și ori de cîte ori erau executate lucrări de ale sale, faptul constituia un real eveniment relevat ca atare de presa timpului.

Cei mai mari interpreți români ai operei titanului au fost fără îndoială George Enescu și George Georgescu. Marele geniu muzical al poporului nostru, Enescu a ridicat interpretarea operei beethoveniene pe trepte mereu mai înalte, prezența sa la concerte fie că era solist, fie dirijor, constituind adevărate regaluri artistice. A rămas în memoria istoriei muzicii românești de altfel, prima interpretare integrală a Simfoniei a IX-a ca unul dintre evenimentele de seamă ale școlii noastre interpretative.

Evenimentul a fost consacrat de altfel și în presa timpului, cu toată situația politică, era anul 1914, nimeni nu s-a gîndit să nu-i acorde importanța cuvenită.

În interviul luat maestrului de către R. Orchis și publicat în ziarul Steagul, Enescu conchidea: „Cîtă bucurie și cîtă plăcere îmi face să o pot propovădui întreagă compatrioților mei“ [14]).

Cronica publicată ulterior de același Orchis, rezervă evenimentului un material publicat în mod special, rezervînd pentru interpretarea Simfoniei a IX-a un spațiu suplimentar.

„Concertul simfonic dat Duminică de Orchestra Ministerială sub conducerea compozitorului George Enescu, va fi înscris în analele muzicale de la noi, grație faptului că s-a putut realiza însfîrșit, execuția integrală a monumentalei lucrări a lui L. v. Beethoven „Simfonia a 9-a“ cu solurile și corurile din partea finală a Simfoniei. Ceea ce în decursul anilor de cînd se dau concerte simfonice la noi, n-a răușit, a fost acum un fapt împlinit, mulțămită lui George Enescu.

... Faptul că Enescu a ales toomai lucrarea simfonică a lui Beethoven, dovedește că avea toată încrederea în colaboratorii săi, orchestra, corul „Soc. Carmen“ și quartetul de soliști : d-nele El. Drăgulinescu, M. Georgescu și d-nii R. Vrăbiescu și G. Folescu, fiind sigur că va

[13]) Eco Musicale di Romania, joi 10 decembrie 1870.

obține un triumf strălucit, care să se răsfrîngă și asupra lor.

... În primul rînd orchestra părea transformată sub bagheta maestrului Enescu. Toți factorii care o constituiau erau pătrunși de măreția momentului". [15])

Integralele simfoniilor, date de atîtea ori de către Enescu și George Georgescu au constituit de atîtea ori mari evenimente muzicale ce au depășit momentul strict al interpretărilor.

Nu pot fi trecute sub tăcere nici ciclurile complete de cvartete oferite de cvartetul Rosé și nouă ani mai tîrziu în 1934, de către cvartetul Theodorescu.

Odată cu înființarea Radiodifuziunii române, în repertoriul său normal apar piese de Beethoven interpretate de către cei mai buni muzicieni români. Făcînd un sondaj în programele de atunci ale radioului, respectiv considerînd anul 1933 drept un moment în care programele încep să capete contururi mai precise, se remarcă trei genuri de prezentare a operei beethoveniene și anume în primul rînd marile opere, simfoniile, cîntate de orchestra Radio sau Filarmonica avînd ca dirijori pe Alfred Alessandrescu, Ion Nona Ottescu, Teodor Rogalski sau G. Georgescu, apoi discuri cu mari virtuozi și în al treilea rînd lucrări de mai mare accesibilitate, interpretate de Orchestra de salon Radio. Alături de acestea trebuie remarcată prezentarea cvartetelor și triourilor de către reprezentanții de frunte ca Trio Sarvaș, Cvartetul Theodorescu etc.

În același timp s-au tras discuri din Decelit cu interpretări ale lui George Enescu la pupitrul orchestrei Radio, lucrări de o valoare incontestabilă.

Una dintre activitățile care au dus la o mai rapidă cunoaștere a vieții și a operei lui Beethoven a constituit-o popularizarea prin conferințe și publicații. Trebuie remarcat în acest sens faptul că încă în 1870, cu ocazia „aniversarului secular al nașterii lui Beethoven" s-au ținut conferințe sub egida Ateneului Român în care s-a relevat biografia și opera sa. N. Racoviță membru fondator al Ateneului a vorbit la 19 martie 1870 despre „Beethoven, operele și geniul său", iar cu peste un an mai tîrziu în septembrie 1871 să vorbească din nou, de la aceeași tribună, despre „Viața, operele și geniul lui Beethoven".

Între popularizatorii figurii marelui compozitor trebuie citat de asemenea Gr. L. Trancu-Iași care publică începînd din 1927 trei broșuri conținînd conferința sa intitulată „Eroismul bunătății, Ludwig van Beethoven". Nu poate fi trecută sub tăcere nici încercarea lui M. Rădescu, profesor din Craiova, care publică conferința ținută de el cu ocazia comemorării centenarului morții marelui compozitor.

Lista lucrărilor este mare. Mulți au încercat să vorbească despre Beethoven, despre om și operă, fără a reuși vreodată să epuizeze subiectul. În ceea ce privește prezența aproape permanentă a operei sale în repertoriul orchestrelor și muzicienilor români, încă de la finele veacului XVIII, aceasta se datorește în cea mai mare măsură faptului că Beethoven era considerat drept un „profet al viitorului" sau cum îl caracteriza Enciclopedia Română a lui C. Diaconovich, un geniu „apreciat și glorificat de mulțime."

[14]) Or (chis) De vorbă cu George Enescu, în Steagul an I, nr. 18 din 3 decembrie 1914. București.

[15]) idem nr. 31, din 17 decembrie 1914.

Bibliografie beethoveniană în țara noastră

Bibliografia prezentă s-a întocmit după criterii *selective*, accentul principal punîndu-se pe lucrările monografice, studiile de sinteză și analiză a creației, traducerile fundamentale din literatura de specialitate universală (Hector Berlioz, Romain Rolland).

Apariția sub forma de foileton în ziarul bucureștean *Independința (1861)* a biografiei lui Anton Schindler, operă fundamentală pentru înțelegerea omului Beethoven, a înlesnit și a grăbit contactul publicului românesc cu literatura privitoare la viața muzicianului.

Studiile originale au fost alese în funcție de autorii cei mai reprezentativi ai muzicologiei noastre, spre a se putea contura personalitatea literaturii beethoveniene românești.

Foiletoanele și articolele din secolul trecut și din pragul veacului nostru, deși nu exprimau totdeauna puncte de vedere inedite, totuși prin cle muzicologii noștri (Titus Cerne, Mihail Mărgăritescu, Constantin Cordoneanu, Maximilian Costin, Constanța Dunca, Emil Fagure, Enrico Mezzetti etc.) au realizat climatul favorabil înțelegerii „fenomenului Beethoven" în istoria muzicii universale, ceea ce a marcat etapa necesară de pionerat a oricărei culturi în mersul ascendent de afirmare spirituală. Împlinirea — prin studii de sinteză — avea să survină o dată cu maturizarea muzicologiei contemporane.

Prezenta bibliografie a inclus materialele publicate pînă la 15 noiembrie. 1970.

1). *Volume, broșuri* (originale, traduceri) :

ALȘWANG, Arnold Aleksandrovici. *Beethoven.* Traducere din limba rusă de Liviu Rusu și Paul Donici. București, Ed. muzicală, 1960, idem, 1961. (ed. II).

x x x *Beethoven 1827—1927.* București, Ed. Fundația culturală Principele Carol, 1927, 91 p.

BENADOR, Ury. *Beethoven omul.* București, 1964.

BERLIOZ, Hector. *Simfoniile lui Beethoven.* Traducere din limba franceză de Maximilian Costin. București, Ed. Viața Românească, Tip. Brănișteanu, 83 p.

CIORTEA, Tudor. *Cvartetele de Beethoven.* București, Ed. muzicală, 1968.

FISCHER, Edwin. *Sonatele pentru pian de Beethoven.* Traducere din limba germană de Maria Cernovodeanu şi R. Bolintineanu. Bucureşti, Ed. muzicală, 1966.

PETZOLDT, Richard. *Ludwig van Beethoven.* Viaţa în imagini. Traducere din limba germană. Bucureşti, Ed. muzicală, 1961, idem, 1963 (ed. II).

PRICOPE, Eugen. *Beethoven.* Bucureşti, Ed. muzicală, 1958.

ROLLAND, Romain. *Viaţa lui Beethoven.* Traducere din limba franceză de A. de Herz. Bucureşti, 1946.

ROLLAND, Romain. *Viaţa lui Beethoven.* Oameni de seamă. În româneşte de Ovidiu Constantinescu. Cuvînt înainte de Andrei Tudor. Bucureşti, Ed. tineretului, 1957.

ROLLAND, Romain. *Beethoven. Marile epoci creatoare. De la Eroica la Appassionata.* Traducere din limba franceză de Letiţia Papu şi Nicolae Parocescu. Bucureşti, Ed. muzicală, 1962.

ROLLAND, Romain. *Beethoven. Marile epoci creatoare. Goethe şi Beethoven.* Traducere din limba franceză de Letiţia Papu şi Nicolae Parocescu. Bucureşti, Ed. muzicală, 1963.

ROLLAND, Romain. *Beethoven. Marile epoci creatoare. Cîntecul învierii — Missa solemnis şi ultimele sonate.* Traducere din limba franceză de Letiţia Papu şi Nicolae Parocescu. Bucureşti, Ed. muzicală, 1965.

ROLLAND, Romain. *Beethoven — Marile epoci creatoare — Simfonia IX.* Traducere din limba franceză de Letiţia Papu şi Nicolae Parocescu. Bucureşti, Ed. muzicală, 1965.

ROLLAND, Romain. *Beethoven — Marile epoci creatoare. Ultimele cvartete.* Traducere din limba franceză de Letiţia Papu şi Nicolae Parocescu. Bucureşti, Ed. muzicală, 1966.

ROLLAND, Romain. *Beethoven. Marile epoci creatoare. Finita comoedia.* Traducere din limba franceză. Bucureşti, Ed. muzicală, 1967.

ROLLAND, Romain. *Iubirile lui Beethoven.* Traducere din limba franceză de Letiţia Papu şi Nicolae Parocescu. Bucureşti, Ed. muzicală, 1967.

ŞERBAN, N. *Beethoven. Din scrisorile sale.* Bucureşti, 1908, 30 p.

TRANCU-IAŞI, Gr. L. *Eroismul bunătăţii. Ludwig van Beethoven,* Craiova, Ed. Tiparul ştiinţei, [1927], 27 p.

2). *Studii, eseuri, medalioane, în lucrări de sinteză:*

BERGER, Wilhelm Georg. *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră.* (Clasicismul vienez — Ludwig van Beethoven). Bucureşti, Ed. muzicală, 1965, p. 81—130.

BERGER, Wilhelm Georg. *Muzica simfonică barocă-clasică. Ghid.* (Beethoven). Bucureşti, Ed. muzicală, 1967, p. 187—273.

BERGER, Wilhelm Georg. *Cvartetul de coarde de la Haydn la Debussy.* (Ludwig van Beethoven). Bucureşti, Ed. muzicală, 1970, p. 67—117.

BUGHICI, Dumitru. *Suita şi sonata.* (Genul de sonată în creaţia lui L. v. Beethoven). Bucureşti, Ed. muzicală, 1965, p. 136—141.

CIOMAC, Emanoil. *Poeţii armoniei* (Beethoven. În jurul centenarului din 1927). Bucureşti, Ed. Fundaţia pentru literatură şi artă, 1936, p. 27—48.

CUCLIN, Dimitrie. *Tratat de estetică muzicală.* Bucureşti, Ed. Oltenia, 1933.

GHEORGHIU, Virgil. *Din muzica şi viaţa compozitorilor.* Cu o prefaţă de Ionel Teodoreanu (Beethoven intim). Bucureşti, Ed. Contemporană, 1942, p. 15—23.

GHEORGHIU, Virgil. *Iniţiere muzicală.* (Marele clasic L. van Beethoven; Romantismul lui Beethoven; Sonata Kreutzer; Ultimele sonate ale lui Beethoven; Simfoniile lui Beethoven). Bucureşti, Ed. de Stat, 1946.

ONCIUL, George. *Istoria muzicii. Evul nou pînă în prezent.* Vol. II (L. v. Beethoven. Clasicism şi romantism). Bucureşti, Tip. Bucovina, 1933, p. 90—110.

PURSCH, O. *Maeştrii muzicanţi. Biografii. (Ludovic van Beethoven).* Bucureşti, Biblioteca *Minerva,* nr. 31, Inst. de Arte grafice şi Editura Minerva, 1909, p. 44—52.

SPERANŢIA, Eugeniu. *Medalioane muzicale.* (Goethe şi Beethoven). Bucureşti, Ed. muzicală, 1966, p. 33—49.

3). *Studii, foiletoane, articole (originale şi traduceri):*

ALESSANDRESCU, Alfred. *Cîteva însemnări despre Beethoven.* În: *Rampa,* Bucureşti, nr. 2827, 28 martie 1927.

ARIEL [Titus Cerne]. *Ludwig van Beethoven,* În: *Arta,* Iaşi, nr. 21—22, 1894, p. 325—334.

Beethoven 16 decembrie 1770 — 20 martie 1827. În: *Revista corurilor şi fanfarelor române din Banat.* Lugoj, nr. 1, 15 aprilie 1927, p. 14.

BRĂILOIU, Const. N. *Reflexii* (Beethoven). În: *Rampa,* Bucureşti, nr. 2827, 28 martie 1927.

BREAZUL, G. *Eternul,* În: *Rampa,* Bucureşti, 14.II.1927.

BREAZUL, G. *Beethoven.* În: *Cuvîntul,* Bucureşti, 19.XII.1932, p. 1 şi 3.

CHARLES [Karl Beichel]. *Stadttheater* (Fidelio). în: *Temeswarer Wochenblatt,* Timişoara, nr. 26, 26 iunie 1841, p. 320.

COMIŞEL, Emilia. *Brăiloiu despre Beethoven.* În: *Muzica,* nr. 5, 1970, p. 23—25.

CORDONEANU, C. M. *„Mondschein — Sonate de Beethoven" (Origina ei).* În: *România musicală,* Bucureşti, nr. 11, 1 iunie 1895, p. 26.

COSMA, Viorel. *Aspecte ale pătrunderii creaţiei beethoveniene în ţara noastră.* În: *Muzica,* Bucureşti, nr. 9, septembrie 1970, p. 24—27.

COSMA, Viorel. *Primele audiţii ale simfoniilor lui Beethoven în ţara noastră.* În: *Magazin,* Bucureşti, nr. 655, 25 aprilie 1970.

COSMA, Viorel. *„Simfonia IX-a" şi „Missa Solemnis" pe afişele noastre.* În: *Magazin,* Bucureşti, nr. 658, 16 mai 1970.

COSMA Viorel. *Aspecte ale pătrunderii creaţiei beethoveniene în ţara noastră.* În: *Muzica,* Bucureşti, nr. 9, septembrie 1970, p. 24—27.

COSMA, Viorel. *Baletul „Prometeu" pe libret românesc în premieră la Praga* (1912). În: *Magazin, Bucureşti,* nr. 678, 3 octombrie 1970.

COSTIN, Maximilian. *Beethoven.* În: *Muzica,* Timişoara, nr. 5, mai 1925, p. 147—152.

CUCLIN, D. *Impresiuni de critică* (Beethoven, Wagner). În: *Muzica,* Bucureşti, nr. 5, 1916, p. 196—198.

C D. (Constanţa Dunca). *Ilustraţiunile omenirei, Beethoven.* În: *Amicul familiei,* Bucureşti, nr. 2, 1863, p. 20.

LAKATOȘ, Ștefan. *Die erste Liebe Beethovens in Temeswar zur ewigen Ruhe bestattet.* În: *Neue Literatur*, București, 15, nr. 1, 1958, p. 156—160.

Ludwig van Beethoven (biografie). În: *Eco musicale di Romania*, București, nr. 27, 11 IV 1870, nr. 28, IV 1870, nr. 29, 30 IV 1870, nr. 30, 16 V 1870, nr. 31, 30 V 1870.

RAȚIU, Adrian. *Considérations sur le plan tonal dans l'oeuvre de Beethoven.* În: *Muzica*, București, nr. 9, septembrie 1970, p. 46—49.

SIMONIS, George. *Essai sur le sujet de la III-ème Symphonie (Eroica), op. 55 de L. v. Beethoven.* În: *Musique et Radio*, Paris, august 1962 și septembrie 1962.

SIMONIS, George. *Ponctuations erronées dans l'oeuvre de Beethoven.* În: *Musique et Radio*, Paris, august 1963.

SIMONIS, George. *Geneza „Eroicei".* În: *Ramuri*, Craiova, nr. 8 (13), 15 august 1965.

VIERU, Anatol. *Bicentenar. Beethoven, azi.* În: *România literară*, București, nr. 15 (79), 9 aprilie 1970, p. 28.

4). *Lucrări de redactare (ediții critice):*

MANDICEVSCHI, Eusebie. *Nottebohms Zweite Beethoveniana aus den Nachlass des Verfassers herausgegeben...* Leipzig, 1887; neue Druck, 2 Bände, Leipzig, 1925.

DISCOGRAFIE ROMÂNEASCĂ BEETHOVENIANĂ

Oricine deschide catalogul general al Casei de discuri „Electrecord" la capitolul „Index alfabetic al compozitorilor" va constata că exceptîndu-l pe George Enescu — Beethoven este compozitorul cu cele mai numeroase lucrări editate pe discuri românești.

An de an, lista discurilor de acest fel s-a îmbogățit cu noi titluri beethoveniene, ajungîndu-se ca ea să cuprindă pînă în prezent (incluzînd și discurile anunțate pentru trimestrul I/1971) integrala celor 9 simfonii — dintre care *Simfonia a IX-a* în două versiuni interpretative —, 8 cvartete de coarde, 1 cvintet, cele 2 romanțe pentru vioară și orchestră, 10 sonate pentru pian, 2 sonate pentru vioară și pian, 2 sonate pentru violoncel și pian, 1 sonată pentru corn și pian, 3 uverturi, 3 concerte pentru pian și orchestră, concertul pentru vioară și orchestră. Mai este, desigur, încă mult de făcut pentru includerea pe discuri a altor lucrări de bază ale titanului. Dar realizările obținute pînă în prezent, în condițiile în care s-au editat paralel nenumărate alte creații din literatura românească și universală, dovedesc atenția care s-a acordat constant muzicii lui Beethoven.

De un prestigiu binemeritat — și, drept urmare, de un succes de vînzare constant confirmat — s-au bucurat, înainte de toate, cele 8 discuri cu ciclul integral al celor 9 simfonii, avînd la bază înregistrările realizate în 1961, de Filarmonica „George Enescu", sub conducerea lui George Georgescu, unul din continuatorii marilor tradiții în interpretarea operei beethoveniene. Recent, odată cu încetățenirea definitivă a înregistrărilor stereofonice, s-a efectuat o nouă imprimare a *Simfoniei a IX-a*, care beneficiază de avantajele acestei metode moderne de redare sonoră în relief. De această dată, interpretarea a revenit Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii sub bagheta lui Iosif Conta, iar partea vocală a finalului — imprimată cu concursul Corului Radioteleviziunii și al soliștilor: Emilia Petrescu, Martha Kessler, Ludovic Spiess și Helge Bömches — este realizată în limba germană originală. Această nouă versiune este programată să apară în cursul primului trimestru al anului 1971.

Trei concerte de pian — nr. 1, 3 și 5 — au fost pînă în prezent editate pe discuri românești, soliștii lor fiind Valentin Gheorghiu pentru cel dintîi și Radu Lupu pentru celelalte două, în timp ce *Concertul de vioară* beneficiază de aportul solistic al renumitului violonist mexican Henryk Szeryng, care a acceptat să imprime acest „concert al concertelor" de vioară la București, cu acompaniamentul Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii, dirijată de Iosif Conta. Cele două *Romanțe pentru vioară și orchestră* figurează în repertoriu în execuția lui Mihai Constantinescu și a Orchestrei simfonice a Cinematografiei, condusă de Constantin Bugeanu.

Cît despre cele 3 uverturi — *„Coriolan", „Egmont"* și *„Leonora nr. 3"* — ele poartă aceeași semnătură prestigioasă a lui George Georgescu, fiind imprimate în aceeași perioadă cu simfoniile.

Trecînd la repertoriul beethovenian pentru muzica de cameră, ne vom opri mai întîi la ciclul integral al celor *6 cvartete de coarde op. 18*, imprimate cu concursul excelentei formații a Filarmonicii din Cluj, avîndu-l pe Ștefan Ruha la pupitrul viorii prime. Recent a apărut și *Cvartetul nr. 7 („Razumovski")* în execuția cvartetului „Muzica".

Pentru imprimarea celor 10 Sonate de pian, cîte au apărut pînă în prezent în catalogul „Electrecord" s-a făcut apel la o seamă de artiști români și străini, printre care Sviatoslav Richter (Nr. 7 în Re major, op. 10, nr. 3 și Nr. 12 în La bemol major, op. 26), Valentin Gheorghiu (Nr. 8 în do minor *„Patetica"*, op. 13 și Nr. 14 în do diez minor *„A lunii"*, op. 27 nr. 2), John Ogdon (Nr. 3 în Do major, op. 2, nr. 3 și Nr. 30 în Mi major, op. 109), Gheorghe Halmoș (Nr. 17 în re minor, op. 31, nr. 2 și Nr. 28 în La major, op. 101), Li Min-cean (nr. 31 în La bemol major, op. 110) și Mihail Voskresenski (nr. 21 în Do major *„Waldstein"*, op. 53).

Sonate de vioară au apărut puține pînă în prezent, doar două: Nr. 5 în Fa major „a primăverii", op. 24 cu Mihai Constantinescu și Victoria Ștefănescu și Nr. 8 în Sol major, op. 30 nr. 3 cu Lola Bobescu și Albert Guttman. Acest capitol este deschis unei completări, care — sperăm — nu se va lăsa mult așteptată.

Au apărut pe disc și două sonate pentru violoncel și pian (Nr. 2 în Sol minor, op. 5 nr. 2 și Nr. 3 în La major, op. 69) în execuția prestigiosului cuplu format din Radu Aldulescu și Carlo Zecchi.

Tot din domeniul sonatelor face parte și imprimarea semnată de Paul Staicu și Irina Botez *(Sonata pentru corn și pian în Fa major, op. 17).*

O valoroasă înregistrare este și aceea a *Cvintetului în Mi bemol major op. 16* pentru pian, oboi, clarinet, corn și fagot, realizată de formația alcătuită din Maria Fotino, Zoltan Mogyorossy, Constantin Ungureanu, Paul Staicu și Emil Bîclea.

Printre piesele miniaturale mai pot fi întîlnite asemenea pagini ca *„Für Elise"* (cu Gheorghe Halmoș) sau *Menuetto* (cu Vasile Jianu la flaut și Mariana Parnica la pian).

EDGAR ELIAN

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations
de l'Union des Compositeurs
de la République Socialiste de Roumanie

RÉFLEXIONS SUR BEETHOVEN
GEORGES ENESCO

„Celui que j'ai connu le premier, c;est Beethoven. Je ne l'avais pas complètement connu encore. A Vienne, je l'ai aperçu sous l'aspect le plus majestueux, le plus solennel. J'ai été impressionné par son côté sombre et tragique. Sa musique étanchait ma soif de plénitude harmonique. L'impression était surtout physique.

Je n'ai entièrement compris Beethoven — tel qu'il est vraiement — je crois qu'à partir de quatorze ans".

(Entretiens avec Georges Enesco)

„L'oeuvre de Beethoven est un tissage de surnaturel et d'humain — généralement dénué de sensualité — telles les statues de Michel-Ange..."

(„Rampa nouă ilustrată", *1916 (103)*

„Il s'agit de détruire une légende et de rétablir la verité, à savoir que la Sonate à Kreutzer *de Beethoven n'allume pas les passions physiques, mais au contraire est une oeuvre musicale qui purifie et élève l'âme".*

„Ils se trompent profondément tous ceux, et en premier lieu le romancier Léon Tolstoï, qui voient dans cette pièce musicale de Beethoven un élément de désordre moral, de corruption, par conséquent une oeuvre dangereuse. Tout au contraire, je considère la Sonate à Kreutzer *comme un ouvrage de musique sain, viril, plein de joie et d'expansion, un appel à la vie. C'est une erreur et Tolstoï avec son roman „La Sonate à Kreutzer" a grandement péché en modifiant la destinée de la musique de Beethoven, en lui attribuant l'intention de susciter des désordres passionnels quand, au contraire, la musique de Beethoven possède le don de provoquer des sentiments élevés".*

„Cela ne veut point dire que je m'érige contre les passions physiques. Mais, chaque chose à sa place. Et le parallélisme qui a été établi avec l'ouvrage musical de Beethoven est inopportun, car cet ouvrage élève, plutôt qu'il ne trouble, les sens, tout comme une seconde édition de Tristan"...

(„Galeria", *1942 (187)*

DIMITRIE CUCLIN

„Une autre révolution qui caractérise l'époque de Beethoven est l'accomplissement de la pénétration mutuelle des deux styles, vocal et instrumental.

Le madrigal dramatique transmet au quatuor à cordes la perfection de son système polyphonique et la supériorité de sa substance complexe et de son essence. Et le style instrumental — orchestral — est à présent en mesure de rendre au style vocal son service d'un instant.

Dans ses relations avec la musique dramatique, l'orchestre n'est plus une simple annexe, un ornement de luxe.

Il a sa propre existence.

Il peut justifier son droit à un rôle actif dans le progrès de l'esprit musical.

Parce que sa forme, forme symphonique, grâce à l'esprit de la forme sonate qui l'a pénétrée, est actuellement définitivement créée.

Et c'est justement l'esprit de cette forme qui rend l'idée de l'union dramatique-symphonique non seulement fertile, mais encore nécessaire au progrès de l'esprit musical.

Et le fait était impossible avant qu'une individualité et une vie indépendante n'aient pu s'infiltrer dans l'ensemble instrumental.

Voilà pourquoi la IX-e Symphonie de Beethoven est une époque.

Cette oeuvre archimonumentale n'est pas sans quelques déficiences, contrariantes justement du point de vue décrit ci-dessus.

Elle n'en fait pas moins époque pour cela.

Dorénavant, la musique dramatique-symphonique n'est plus un agencement hibride, mais une synthèse, une fusion unitaire et vivante.

Toutes nos théories, aussi satisfaisantes qu'elles puissent paraître, ne seront jamais que faibles et marginales, par rapport à la signification essentielle de réalisations, telles que celles nées d'esprits du type de l'esprit de Beethoven.

Avec elles, nous entrons de plain-pied dans l'ineffable sens musical.

Si nous ne considérerions que les sentiments humains, généraux, qui ont pu influencer la vie intérieure du Titan encore aurions — nous pour le moins une vague impression de la supériorité de l'art et de l'idéal Beethovenien.

Beethoven a souffert.

Et c'est là, peut-être, plus que dans l'influence des principes humanitaires cérébraux, répandus par la Révolution Française, que nous pouvons trouver la source, la plus certaine, de son amour pour l'humanité, de sa compassion illimitée pour ses souffrances, de son désir irréfréné, toujours plus impatient de les guérir.

...Beethoven restera, à travers toutes les transformations possibles à venir, d'ordre moral, politique, social, de l'humanité, — l'affirmation définitive de la science, de l'art, de la philosophie et de l'esthétique musicale moderne et de tous les temps à venir.

... Beethoven était un adepte absolu, enthousiaste, de la liberté dans toutes les manifestations de la vie et de l'art ; mais les cris de liberté de ce dernier étaient poussés contre ceux qui auraient pu tenter d'enchaîner le développement des conditions morales et techniques de l'art...".

(D. Cuclin, Tratat de estetică muzicală (Traité d'esthétique musicale), *Bucarest, 1933, Inpr. „Oltenia", chap. XX, p. 482, 485, chap. XXI, pag. 487—488).*

GEORGE BREAZUL

... La sonate est la forme musicale dans laquelle se manifeste le génie créateur de Beethoven. De même que Bach, dans la fugue, Mozart ou Wagner, dans le drame musical, trouvent les formes les plus apropriées à la création de leurs oeuvres, Beethoven — qu'il écrive pour le piano aussi bien que pour le piano et un autre instrument solo, pour un quatuor ou un quintette à cordes ou, enfin, pour orchestre —, découvre dans la sonate la forme idéale de composition musicale. Jusqu'aux adagios, *aux* scherzos *et aux* andantes, *conçus en forme de lied, qu'il traite sous l'influence décisive des principes de la sonate. Comme nous l'avons vu, la sonate n'est pas une forme nouvelle créée par Beethoven. Son schéma est tout aussi fréquemment utilisé par Haydn et Mozart, ainsi que par Philipp Emmanuel Bach (fils de Johann Sebastian) qui semble avoir été pour Beethoven le modèle le plus attrayant.*

Mais, sous le souffle génial de Beethoven, la sonate acquiert une apparence tout-à-fait nouvelle et caractéristique. Tandis que les prédécesseurs de Beethoven traitaient la sonate comme des rapports d'idées, d'un parfait équilibre sonore et dont les évolutions se peuvent suivre en tant que déroulements épiques ou guirlandes sonores, Beethoven en fait la forme du drame instrumental. Violente opposition entre les parties, lapidaire et caractéristique profil des idées musicales qui déclenchent le combat avec toutes ses péripéties dramatiques, idées prégnantes, traits définitifs à l'égard de son époque, guerroyant héroïquement, se développant vigoureusement, triomphe émouvant sur des forces élémentaires comme celles de la nature.

Dans le première partie de la sonate, un jeu bouleversant de forces se déchaîne. Dans ce que, communément, on appelle thème, une thèse est symbolisée — une attitude spirituelle, une impulsion de vie, la tendance impétueuse de la nature à se réaliser le plus pleinement, la volonté impérieuse d'accomplir une mission, un essor torrentueux vers la création. Le germe de la lutte pour la victoire réside dans la nature même de cette pure manifestation de vie. Mais, dans sa formulation même, la thèse contient l'antithèse. L'ombre de la mort se trouve dans le germe même de l'affirmation de vie. Le conflit entre le moi et la nature environnante, entre la vie, tragiquement limitée, et la mort éternelle, le contraste entre le réél et l'idéal, tout devient motif pour une symbolisation sonore, motif de lutte et de triomphe dans l'Allegro *qui ouvre la sonate et en caractérise la nature du drame. Ce jeu acharné des forces une fois terminé, un écho en demeure, des gémissements de la lutte ou des hossannas de la victoire qui continuent de vibrer dans l'âme. Cette vibration qui persiste dans les régions les plus sensibles de l'esprit, contient une nécessité de calme, d'extase lyrique, de contemplation, d'abandon au plus profond de la nature et de ses splendeurs.*

A ce besoin de l'âme répond, dans la monumentale architecture de la sonate beethovénienne, une seconde partie, lente, un adagio *ou un* andante, *élan généreux et sublime, ardente dévotion vers le créateur ; lyrisme concentré, envol paisible vers le mystère de l'au-delà, cantilène sereine qui vous captive, qui vous berce, qui vous apaise, qui vous console, pauvre humain, vaincu ou vainqueur, mais toujours citadelle agitée de rumeurs de combat. C'est dans l'onde limpide de cet* adagio *ou de cet* andante, *dans ces étendues de foi, d'espoir et de lumière, dans cette hymne d'adoration que Beethoven trouve la continuation logique du drame de l'*allegro *de la sonate.*

Ensuite arrive le scherzo *qui, parfois, comme dans la IX-e Symphonie, est intercallé entre l'*allegro *et* l'adagio. *Manifestation tumultueuse du moi à l'égard de la nature, avalanche de joie, courts motifs jaillissant torrentiellement de cette soif inassouvie de vie, voilà ce qu'est le* scherzo *beethovénien.*

La dernière partie, le finale, *est l'apothéose, le triomphe, la synthèse, la transfiguration, la gloire,* -- per aspera ad astra.

Le lyrisme trouve généralement chez Beethoven un traitement tout particulier. A savoir la variation. *Si la forme de sa sonate nous permet de suivre des* pensées, *des* idées musicales *qui, dramatiquement, s'opposent et se combattent, ses variations nous découvrent des sentiments qui se développent, s'associent et s'engendrent réciproquement. Un* lied, *atome central de sentiments, irradie en d'innombrables arabesques, se pulvérise en de spectraux jeux d'ombre et de lumière, germe spontanément en de nouvelles générations de sentiments.*

C'est ainsi que, dans son oeuvre immortelle, Beethoven réalise ce qui est le plus définitivement et le plus généralement humain, l'essentiel et l'éternel humain, le phénomène „homme", l'homme tel qu'il le concevait et qu'il incarnait dans l'éthérée matière des sons."

. . . . . .

„...Vivant et créant sur la cîme qui séparait le XVIII-e siècle du XIX-e, Beethoven possède la capacité la plus robuste d'intelligence, d'absorption, de vie, d'assimilation et d'intégration, dans son individualité, des aspirations de l'époque. Par le moyen éthéré des sons, Beethoven spiritualise, rend abstrait et purifie l'idéalisme allemand du XVIII-e siècle, les appels de retour à la nature de Rousseau, le bouleversement volcanique du monde provoqué par la Révolution Française et — à travers son inébranlable conviction que le but suprême de la vie réside dans le développement des vertus de l'homme — il devient le porteur de flambeau des idées prédominantes de son époque, lesquelles s'entrecroisent, se soudent et s'unifient dans sa personnalité, dans son ample figure de „mandataire de l'humanié", comme il lui plaisait de se considérer et de s'appeler. Et la musique devient — c'est encore lui qui le disait — „la plus haute révélation".

De la sorte, son oeuvre reflète et confirme le suggestif motto que lui-même a inscrit dans les esquisses de sa grandiose „Missa Solemnis" : „Force des propensions de l'intérieur psychique, partout de la joie, ... victoire". L'héroïsme, moment suprême de son humanité, est le motif directeur de son oeuvre. Aussi, écrit-il „L'Héroïque", la IIIe Symphonie, qu'il désigna comme telle et qui devait demeurer „sa préférée" parmi ses oeuvres. C'est de cette manière que la musique acquiert sa fonction humaine. L'oeuvre de Beethoven est l'expression de la confession du monde. C'est dans la fièvre de l'expression de cette confession, c'est dans cet aveu héroïque, que s'éteint la dernière lueur de la vie de Beethoven, une vie cachée, comme celle de tout héros, dans le mythe : mythe de la miséricorde, du travail, de la lutte et de la victoire.

Ainsi, le style de la musique de Beethoven est le style de sa vie ; sa vie représente le style de la musique de son époque. Née de la tragédie de ses souffrances et de celles du monde, de la flambée des idéaux immuables d'un homme qui n'était que pensées, foi et sentiments, la musique de Beethoven projette dans la lumière de l'audible ces images éternelles d'une volonté raidie dans l'impérieux effort de faire valoir l'Homme, de l'améliorer et de le rendre supérieur..."

„Un festival Beethoven, inaugural, donné au milieu du mois de mai par l'Orchestre de la Philarmonie d'Etat „George Enescu", sous la baguette de George Georgescu, artiste du peuple, ouvrait, toutes larges, les portes de la nouvelle salle du Palais de la République Socialiste de Roumanie pour accueillir sollennellement la musique dans son monumental amphithéâtre ; et dans les pages de la chronique de la vie musicale roumaine, l'évènement s'inscrivait, digne en toutes choses des grands accomplissements de notre régime démocratique populaire, expression de l'appui accordé à la vie musicale par le Parti Communiste Roumain.

D'ingénieux ouvriers et artistes, animés d'enthousiasme patriotique et connaisseurs de la technique la plus avancée, ont réuni volontés, forces et labeurs pour élever l'imposant édifice au centre de la Capitale du pays. De la triste mendicité culturelle d'Exarcu, „un leu pentru Atena" („donnez un leu pour l'Athénée"), aucun murmure n'en demeure. Bien mieux, avec élan, décision et énergie concentrée, le travail a commencé et on a bâti intensément, sans faire de bruit. Bientôt, l'échafaudage a été enlevé, ce qui laissa apparaître l'architecture grandiose, où à présent les milliers d'amateurs de musique portent dignement leurs pas sur le brillant du marbre roumain du vestibule et s'alignent sous la lumière dorée de la voûte de la salle somptueuse !

...L'Ouverture „Leonore" no. 3 et la IX-e Symphonie *qui composaient le programme de ce festival historique Beethoven, n'étaient évidemment pas exécutées pour la première fois sous la baguette de George Georgescu. Depuis 1914, quand, la première fois, elle a été intégralement jouée dans notre pays (par l'Orchestre du Ministère de l'Instruction Publique et le Choeur de la Société „Carmen" sous la direction de notre grand Georges Enesco), la* IX-e Symphonie *a été dirigée plusieurs fois, avec un retentissant succès, par George Georgescu"...*

.. „Avec son art prestigieux de chef d'orchestre, toujours plein d'intériorité, sans cesse concentré et approfondi par une judicieuse hiérarchisation des valeurs expressives, humaines, sociales et esthétiques, contenues dans l'oeuvre d'art, à l'aide d'un centrage et d'une unification dans le complexe structural des parties composantes et de l'ensemble symphonique, George Georgescu a interprété les deux chefs-d'oeuvres de la musique de Beethoven, en dirigeant le puissant ensemble de l'orchestre, des choeurs et du quatuor vocal.

Transfigurées par l'art magistral du chef d'orchestre et filtrées par l'ingénieux appareillage de transmision acoustique, les images sonores inondent l'amphithéâtre monumental de la Salle pour apporter aux coeurs des foules l'humain message de la bienheureuse musique beethovénienne, son impétueux élan, l'élévation lyrique de l'émouvant adagio *de la Symphonie, le signal suggestif de la trompette triomphale de l'Ouverture, l'exultation de la dernière partie de la Symphonie, la joie, l'appel à la fraternisation — „Seid umschlungen Millionen" — tel que l'exprime le texte original de Schiller"...*

„La musique est entré du bon pas dans la nouvelle Salle du palais de la R.S. de Roumanie."

SENS BEETHOVÉNIENS DANS LA CULTURE MUSICALE ROUMAINE

dr VASILE TOMESCU

Les grandes valeurs de l'art universel se reconnaissent à la lumière qu'elles irradient par-delà le temps et l'espace qui leur ont donné naissance, par la vertu qu'elles ont de répondre aux aspirations de chaque époque, de féconder la conscience dynamique de l'humanité. Dans leur processus de consécration, les oeuvres d'art fructifient et renouvellent indéfiniment le potentiel de beauté dont elles ont été initialement investies, pour être ensuite enrichies par l'apport de compréhension, de sensibilité de la postérité, laquelle contribue généreusement à les recréer, à les maintenir immortelles.

Après le Bicentenaire Mozart, le monde entier célèbre maintenant le 200e anniversaire de la naissance de Beethoven.

Si une exégèse roumaine de Mozart s'est affirmée avec des résonances telles qu'elles ont franchi le périmètre de notre culture nationale, la connaissance de la pensée et de la création de Beethoven, l'étude du chemin parcouru par le grand artiste, la diffusion de ses oeuvres possèdent, en Roumanie, une vieille et glorieuse tradition qui acquiert aujourd'hui des sens actuels et puissants, vivants et originaux. Depuis près d'un siècle et demi que la musique de Beethoven a conquis dans le répoitoire roumain une place cardinale, ses significations se sont profondément ancrées dans la culture roumaine. A travers Beethoven, s'est, dans, ses différentes étapes de formation, affirmée la maîtrise de l'art d'interprétation roumain, à travers lui se révèle, aux moments historiques décisifs, l'humanisme hautement militant de notre musique. Grâce à ses oeuvres, vers la moitié du siècle dernier, la vie de concert dépasse dans notre pays, les limites de la période de dilettantisme, des divertissements de salon, pour atteindre le niveau de l'art professionnel, de puissante réverbération sociale propre à l'Europe de ce temps. Le destin a voulu en effet que les grands mouvements sociaux-patriotiques tels que la révolution de 1848, la lutte pour l'union des Principautés roumaines en 1859 et pour la conquête de l'indépendance nationale en 1877, se soient accompagnés, dans la vie de concert de Bucarest, de Jassy et d'autres centres culturels du pays (et cela ne laisse pas d'avoir eu une profonde signification), d'interprétations de la III-e Symphonie (l'Héroïque), *du finale, avec* l'Ode à la joie, *de la* IXe Symphonie, *et d'ouvertures de Beethoven. Tout aussi éloquent le fait que le premier concert symphonique donné en Valachie, en avril 1866, comprenait l'ouverture de* Prométhée *et la* IIe Symphonie, *cependant que le concert symphnique qui, le 15 décembre 1868, inaugura l'activité de la Société Philarmonique Roumaine eut à son programme l'ouverture de* Coriolan *et la VIe Symphonie* (la Pastorale). *Les chefs d'orchestre Alexandru Flechtenmacher, Eduard Wachmann, Dimitrie Dinicu, artistes en étroit contact avec la vie musicale des grandes métropoles d'Europe, toujours au courant des valeurs nouvelles de l'art de la composition, abordèrent alors la quasi-totalité des ouvertures et des symphonies de Beethoven ; certaines, même, furent présentées en Roumanie avant qu'elles ne le fussent dans d'autres pays où la vie de concert possédait pourtant de vieilles traditions, tels la France ou l'Italie. C'est ainsi qu'a été préparé le mémorable événement du 14 décembre 1914, quant, pour la prmière fois, Bucarest put entendre l'intégrale de* IXe Symphonie. *L'Orchestre du ministère de l'Instruction publique, avec le concours de la formation chorale „Carmen", fondée au début du siècle par le compositeur et pédagogue Dimitrie Gh. Kiriac (celui qui devait orienter la musique roumaine vers la mise en valeur du folklore), ainsi que de solistes réputés, fit alors résonner, sous la baguette magique de Georges Enesco, ce pathétique appel à la paix et à la fraternité adressé à l'humanité à un moment où les sombres nuées de la guerre avaient recommencé à envahir le ciel du vieux continent.*

C'est d'ailleurs avec Enesco qu'apparaît la première contribution roumaine à la diffusion sur le plan universel de l'oeuvre de Beethoven. En disant cela, nous nous référons à la première apparition publique du grand musicien roumain à Paris, le 9 janvier 1897, quand il interpréta la Sonate à Kreutzer. *Aussi bien Beethoven devait-il jouer un rôle primordial dans la carrière artistique d'Enesco : „Celui que j'ai connu le premier — écrivait Enesco dans ses Entretiens — c'est Beethoven. Je ne l'avais pas encore complètement connu. A Vienne, je l'ai aperçu sous l'aspect le plus majestueux, le plus solennel. J'ai été impressionné par son côté sombre et tragique. Sa musique étanchait ma soif de plénitude harmonique. L'impression était surtout physique. Je n'ai entièrement compris Beethoven — tel qu'il est vraiment — je crois, qu'à partir de quatorze ans".*

Nous ne croyons pas qu'il puisse exister de par le monde un autre musicien qui ait interprété, comme le fit Enesco, un aussi grand nombre d'oeuvres beethovéniennes : comme violoniste, le Concerto pour violon et orchestre, *le* Triple concerto pour violon,

violoncelle, piano et orchestre ; *comme partenaire de musique de chambre, les 10 sonates pour violon et piano, deux sonates pour violoncelle et piano, 17 quatuors, les romances pour violon et orchestre en Sol majeur et en Fa majeur ; comme chef d'orchestre, la série d'ouvertures et le cycle intégral des symphonies. Une maîtrise technique prodigieuse, la révélation de l'essence poétique et dramatique de la musique, sa transfiguration dans un frisson lyrique, la chaleur d'âme, un don de soi plein de noblesse, une rêverie concentrée dans l'intérieur même de son être artisique — voilà ce qu'a apporté Enesco dans l'interprétation de la musique de Beethoven.*

D'autres grands interprètes roumains comme les chefs d'orchestre George Georgescu, Constantin Silvestri, Alfred Alessandrescu, Theodor Rogalski, Ionel Perlea, Antonin Ciolan, Sergiu Celibadache, Mircea Basarab, Iosif Conta, Mircea Cristescu, Mihai Brediceanu, Erich Bergel, Emil Simon, Teodor Costin, Ion Baciu, Emanoil Elenescu, Remus Georgescu ont contribué à enrichir l'expérience en matière d'interprétation de la musique de Beethoven. Sens de la grande construction, équilibrée, mise en relief du caractère dramatique de l'ouvrage, absolue authenticité du style — tel était le Beethoven de George Georgescu, tandis que Ionel Perlea, lui, concevait la grande musique d'une façon transcendentale, pareille à un fluide subjuguant les consciences, la sensibilité des auditeurs, et qu'un dynamisme raffiné des nuances, un ciselage impeccable des sonorités caractérisaient les interprétations de Silvestri.

Des solistes roumains d'hier et d'aujourd'hui, tels que les pianistes Dinu Lipatti, Valentin Gheorghiu, Silvia Şerbescu, Gheorghe Halmoş, et, parmi les jeunes, Radu Lupu ou Dan Grigore, les violonistes Ion Voicu, Ştefan Gheorghiu, Mihai Constantinescu, Varujan Cosighian, des chanteurs de toutes les générations ont fait de Beethoven une constante du répertoire roumain pour solistes et musique de chambre.

L'approche du public de Bucarest ou d'autres villes du pays des quatuors de Beethoven a été, par le passé, le fait des formations dirigées par Alexandru Theodorescu et Adrian Sarvaş, puis du quatuor de l'Union des Compositeurs et du Comité de la Radiodiffusion et de la Télévision roumaines ; aujourd'hui, nous en sommes redevables à la Philharmonie d'Etat de Cluj, aux formations „Musica" et „Philharmonia", au quatuor de la Philharmonie d'Etat „George Enescu". En général, la musique de chambre de Beethoven a, de nos jours, largement pénétré dans l'activité didactique et de concert de nos écoles de musique.

Soulignons également l'intérêt constant manifesté par les théâtres d'opéra de Roumanie pour l'opéra „Fidelio", ainsi ques le grand nombre d'ouvrages de Beethoven imprimés par la firme „Electrecord".

La pensée musicale roumaine a consacré de nombreuses pages de valeur à ce sommet de la culture universelle. Les professeurs Constantin Brăiloiu, George Breazul et Zeno Vancea ont expliqué, à des générations entières de disciples comme au grand public, les impérissables créations de Beethoven. A son tour, Dimitrie Cuclin a saisi dans toute leur complexité l'aspect de continuité aussi bien que l'aspect novateur de sa musique ; dans le système esthétique de Cuclin, Beethoven représente le résultat suprême des efforts déployés durant les périodes qui le précédèrent, en même temps que le point de départ de la musique du présent et de l'avenir.

Une pénétrante analyse des quatuors de Beethoven, comme on en trouve rarement dans la littérature de spécialité, nous a été donnée par le professeur Tudor Ciortea ; les études de Wilhelm Berger comprennent une synthèse hautement scientifique de la musique symphonique et de chambre du titan, cependant que d'autres, Anatol Vieru et Dumitru Bughici, ont embrassé dans une vision moderne divers aspects de la pensée et de la création de Beethoven. De nombreux cycles d'émissions à la radio et à la télévision contribuent, eux aussi, à populariser la musique du grand compositeur.

Présentement, la vie de concert et d'opéra, la recherche musicale s'attachent à célébrer avec ferveur, par de nouvelles et originales contributions, ce moment remarquable qu'est le Bicentenaire Beethoven pour l'histoire spirituelle de l'humanité. Conformément à un vaste programme national échelonné tout au long de l'année 1970, ont eu lieu des concerts donnés par tous les ensembles symphoniques et de chambre ou des solistes, ainsi que des représentations d'opera, des sessions scientifiques dans le cadre de l'Union des Compositeurs et des conservatoires, et ainsi de suite. Ce faisant, la Roumanie s'inscrit substantiellement dans le contexte des manifestations mondiales à la mémoire du génial musicien.

HOMMAGE À BEETHOVEN

WILHELM BERGER

À considérer la musique savante d'une époque, elle nous apparaît comme un devenir progressif, conditionné et stimulé par des facteurs de nature spirituelle et des raisons sociales. Dans le cadre relativement précis des grandes époques de l'histoire de la musique et sur un fond d'aspirations et de réalités, des exigenes directrices s'imposent — rayons de lumières venus des couches fertiles de la culture et de la pensée, en continuelle transformation par rapport à l'antériorité —, des virtualités génétiques, des substances premières et des possibilités d'expression de la volonté et de l'imagination créatrices, qui se transforment en essences et en liants à l'intérieur des formes et des genres musicaux et implicitement, en messagers et critères de style.

L'esprit inventif musical découvre et réalise des trajectoires et des réussites particulières et uniques dans une sphère de modalités objectivement possibles, qui entraînent la croissance, la différenciation et la particularisation adéquate des moyens de composition dans le cadre complexe des facteurs contitutifs et qui dans cette file de phénomènes successifs établissent des relations entre la tradition et l'innovation. À l'intérieur de tels processus, dynamiques de par leur nature même, on voit se contourner des plans et des polarités, des cimes et des abîmes, des certitudes temporaires avec des irradiations dans l'avenir, des essaims d'expérience, de connaissance et de capacité artistique, des foules de chefs-d'oeuvres investis des significations des valeurs pérennes.

Le classicisme, dans son devenir, présente cet aspect. La musique de cette époque atteste l'apparition, l'unité, la précision et ensuite la continuation de filiations déterminantes et convergentes, de composantes distinctes — en même temps qu'ineffables —, l'amplification d'éléments déterminés et déterminants pour la mise en relief et le développement de la personnalité créatrice. Ce sont là les prémisses d'un art musical, illustré symboliquement par l'oeuvre pleine de force et d'un éclat maximal, de compositeurs tels que Haydn, Mozart, Beethoven — envisagés dans le contexte de l'activité irradiante des précurseurs et des contemporains. Au bout d'un chemin de gloire, lorsque la conception classique semblait être arrivée à la perfection, à ses limites et à ses carrefours, périclitée par des maniérismes et des épiphénomènes, arrivera celui qui devait la compléter et la porter à des dimensions insoupçonnées en parachevant à sa manière le classicisme en musique : LUDWIG VAN BEETHOVEN.

Dans l'oeuvre de Beethoven, monumentale comme proportions, pourtant restreinte en comparaison de celle des maîtres de première grandeur d'avant lui, vibre l'expérience de quelques siècles de musique accomplie. Avançant sans cesse sur les traces de la continuité, Beethoven rassemble progressivement dans le foyer de sa technique de composition les données du passé, examine les sources, vise des osmoses. Par étapes, il réalise la plus vaste synthèse de l'histoire de la musique, en apportant sous une même voûte, d'ouverture géante, les acquisitions précieuses de la musique classique, baroque et de la Renaissance, tont en ouvrant en même temps des voies au romantisme d'esprit classique. La substance sonore de sa musique, continuellement ennoblie, sans cesse nuancée, tendue comme un arc, serrée dans les courants d'effluves particuliers d'expression et de communication humaine, reflète d'incessants et subtils processus d'accumulation et de valorisation de certaines virtualités génétiques, de certaines cellules primaires et de certains procédés fondamentaux existant en temps et lieu, à des stades et dans des écoles de la musique. C'est de là que naissent les dernières créations et ce n'est qu'à la lumière de ces significations qu'elles peuvent être comprises. Les sonates pour piano, au-delà de l'opus 101, permettent de saisir ces phénomènes dans la discontinuité de leur intégration, dans l'échafaudage des systèmes d'ordonnance polyphoniques et polystructurale de la substance et de l'architectonique sonore, dans l'intérieur des segments soumis à de nouvelles dimensions qualitatives et quantitatives, dans l'intérieur des mutations attaquées de front, dans les ressorts de ces formes archaïques soumises à la volonté et à l'esprit classique. Les quatuors à cordes, au-delà de l'opus 127, sont les témoignages d'un nouvet organicisme, les résultantes de certaines refontes précédemment exécutées et, pour cette raison même, sont ouverts à de supplémentaires accumulations, adéquates aux réactions en chaîne qui fulgurent à travers tout un ordre supérieur de compositions, la constellation des derniers quatuors à cordes, entièrement classiques, en dépit des implications d'ordre baroque et d'esprit renaissant. Hegel, né en 1770, tout comme Beethoven, — et le bicentenaire pourrait fort bien porter sur les deux —

avait étudié avec ténacité et profondeur le système général des connexions de l'univers. Beethoven, aussi, avait fouillé et pressenti un système semblable dans l'univers musical, qu'il a bâti dans ses créations sublimes, ordonnancées de manière ascendante et de plus en plus synthétisante, pénétrées de solutions innovatrices — jusqu'à épuisement complet des principes et des orientations possibles. A nous, ceux d'aujourd-hui, Hegel facilite l'intelligence de la philosophie, de l'histoire de la philosophie. Au même titre, Beethoven nous aide à approcher la musique savante des temps passés, l'histoire et le mécanisme de la pensée musicale, le long des évolutions et des permanences.

Le génie est le talent (don de la nature) qui — affirmait Kant en 1790 dans sa Critique du Jugement *— confert à l'art ses règles. C'était, là, au moment considéré, l'expression d'une certaine conception qui dominait les branches principales de l'art et la pensée humaniste appliquée aux arts. D'autre part, la musique du présent hérite la conscience de son historicité et la vie musicale est soumise à des transformations fondamentales. C'est ainsi que se réalise l'intégration de la polyphonie et des constructions musicales monumentales dans le classicisme, la connaissance et l'intelligence des valeurs du passé. Bach et Händel s'inscrivent incontestablement dans l'aire du classicisme viennois, leurs oeuvres instrumentales et notamment vocales sont, à juste titre, considérées comme des piliers du classicisme. Les grands genres vocaux, à support orchestral, assurent la continuité des traditions, bien mieux, leur fusion et leur union. Haydn, dans sa „Création" et ses „Saisons", avait marqué, en ce sens, des sommets, et Beethoven, à son tour, s'ancrera dans ces zones du sublime, envisagées au sens classique synthétique, qui fait perdre aux antinomies leurs limites ou même les fait fusionner.*

L'art exige de nous de ne pas nous tenir fixés sur place — c'est Beethoven qui le disait en 1825, en soulignant ses tendances, d'innombrables fois attestées avec évidence, vers le renouvellement des thèmes et de l'écriture. Celui qui de manière toujours plus catégorique, et avec une inépuisable force, avait appliqué les principes dialectiques au développement de la musique, celui qui, autarciquement, avait redimensionné toutes les formes et les genres musicaux classiques qu'il attaquait systématiquement, celui-là, Beethoven, contemple son oeuvre. Son style demeure unique, indivisible, du seuil de la maturité jusqu'au dernier instant, conséquement „beethovénien" „classique", dans le sens d'une volonté souveraine de domination et d'équilibrage des multiples aspects d'ordre éthique, musical, émotif et rationnel. Les moyens, les procédés, les particularités de conception et de fixation, les motivations psychiques et les principes humanitaires s'inscrivent dans les sphères de plus en plus élargies d'une harmonie saturée Les créations, dans leur ensemble, dans leur variété différenciée, exceptionnellement complexe, s'ordonnent en un système cohérent et dialectiquement unitaire. Les points essentiels de fusion se trouvent au coeur même de sa conception philosophique, civique et de composition sur la musique et sa mission, autrement dit dans le credo même de Beethoven transformé en musique vivante. De fait, le classicisme et tout spécialement le classicisme viennois symbolise d'abord l'unification et ensuite l'unité — jusqu'à la fusion et la superposition des genres musicaux instrumentaux ; mais c'est encore le classicisme qui, vers la fin de son stade moyen, détermine par ses exposants d'élite, la diversité accélérée et la particularisation constante de la musique, tout ce processus de création menant vers une fugue, vers des contraires et des antipodes. En dernière instance, l'unité des genres classiques et l'unité classique même se désagrègent, rappelant un essaim de phénomènes relatifs en relation réciproque.

C'est de ce point de vue qu'il convient de considérer actuellement l'oeuvre de Beethoven, ses symphonies, ses sonates, ses quatuors à cordes, sa musique instrumentale de chambre dans sa totalité, ses lieder, ses ouvrages à variations, ses danses et ses arrangements de folklore européen, ses créations vocales-instrumentales. C'est ainsi que nous devons l'envisager, à présent que l'oeuvre de ce forgeron de beauté humaniste pleinière commence à devenir accessible à la prospection et à la connaissance intégrale, que ses ouvrages „moins connus" ou même „inconnus" dévoilent leur entité et confirment leur droit à l'existence, que les connexions des embranchements et les interactions conceptuelles sont à nouveau soumises à l'analyse musicale, servant de médiateurs entre les catégories et les dimensions du concret et de l'abstrait artistique.

De cette manière, nos connaissances sur Beethoven seront complétées en faveur d'une interprétation plus objective, plus contemporaine, correspondant à l'horizon de notre culture moderne.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

CUPRINS

Tudor Ciortea

Criterii vechi şi noi în interpretarea creaţiei beethoveniene 1

George Manoliu

Concertul pentru vioară de Beethoven în interpretarea lui George Enescu 5

Anatol Vieru

Beethoven, azi 8

Eugen Pricope

Pe marginea Simfoniei a V-a. George Georgescu în repetiţii 12

Dumitru Bughici

Dialectica expoziţiei în sonatele pentru pian op. 2 nr. 1 şi op. 14 nr. 2 de Beethoven. . . 17

Doru Popovici

Însemnări despre estetica lui Beethoven. . . . 20

Theodor Bălan

Concertele pentru pian de Beethoven în interpretarea pianiştilor români 23

Dragoş Tănăsescu

Probleme de înţelegere şi redare a textului pianistic beethovenian 31

Cristian Ghenea

Prezenţe beethoveniene în cultura românească. 35

* * *

Bibliografie beethoveniană în ţara noastră. . 39

Edgar Elian

Discografie românească beethoveniană. . . . 41

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Georges Enesco, Dimitrie Cuclin, George Breazul

Réflexions sur Beethoven. 42

Vasile Tomescu

Sens beethovèniens dans la culture musicale roumaine 46

Wilhelm Berger

Hommage à Beethoven 48

SOMMAIRE

Tudor Ciortea

Anciens et nouveaux critères dans l'interprétation de la création beethovénienne 1

George Manoliu

Le concerto pour violon de Beethoven dans l'interprétation de Georges Enesco 5

Anatol Vieru

Beethoven, aujourd'hui 8

Eugen Pricope

A propos de la V-e Symphonie. George Georgescu aux répétitions 12

Dumitru Bughici

Marche de l'exposition dans les sonates pour piano op. 2 no. 1 et op. 14 no. 2 de Beethoven 17

Doru Popovici

Notes sur l'esthétique de Beethoven. 20

Theodor Bălan

Les concertos pour piano de Beethoven dans l'interprétation des pianistes roumains. . . . 23

Dragoş Tănăsescu

Problèmes d'intelligence et d'expression du texte pianistique de Beethoven 31

Cristian Ghenea

Présences beethovéniennes dans la culture roumaine 35

* * *

Bibliographie beethovénienne dans notre pays. 39

Edgar Elian

Discographie roumaine beethovénienne. . . . 41

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE
(en français par : Colette Ghimpeţeanu)

Georges Enesco, Dimitrie Cuclin, George Breazul

Réflexions sur Beethoven. 42

Dr. Vasile Tomescu

Sens beethovéniens dans la culture musicale roumaine 46

Wilhelm Berger

Hommage à Beethoven 48

Muzica — Nr. 12 — p. 1 — 48 București — decembrie 1970

Redacția și administrația : București — Str. „13 Decembrie“
Nr. 24, Sector 7
Telefon : 15.21.19 sau 14.77.10

COLEGIUL REDACȚIONAL

Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiașiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ștefan Niculescu, Laurențiu Profeta, Sigismund Toduță.
Vasile Tomescu (redactor-șef)

Pe coperta I. Bourdele : Beethoven (Muzeul de artă al Republicii Socialiste România)

I. P. „Informația“, c. 6066

64.421

Prețul lei 7